FORMZERTRÜMMERUNG

UND FORMAUFBAU

IN DER BILDENDEN KUNST

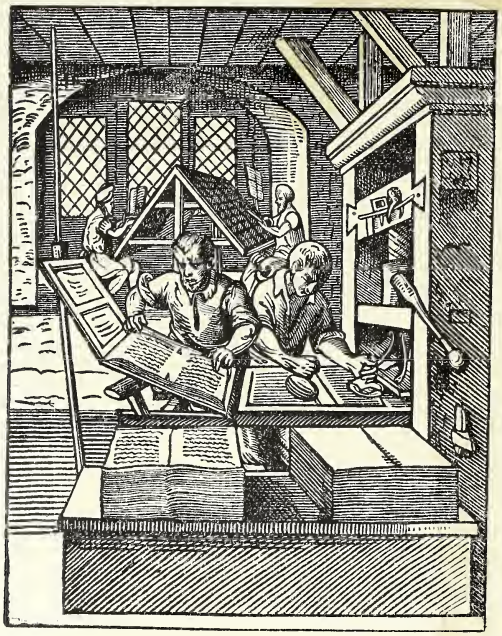
EIN VERSUCH ZUR DEUTUNG DER FORMZERTRÜMMERUNG IN DER KUNST UNSERER ZEIT

VON

OTTO GRAUTOFF

ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

EX LIBRIS



HEINRICH STÜRTZ

3.10

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/formzertrummerun00grau

Formzertrümmerung und Formaufbau

in der bildenden Kunst

Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit

Von

Otto Grautoff

1 9 1 9

Verlegt bei Ernst Wasmuth A.-G. Berlin

K-43

Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Diese Gedanken über die allgemeine Kunstentwicklung und über den besonderen Charakter der Kunst unserer Zeit sind aus meinen Vorlesungen und Übungen hervorgegangen, die ich im Laufe der letzten Jahre vor einer akademischen Jugend und vor einem breiteren Publikum in Berlin gehalten habe. Ich veröffentliche sie auf vielfachen Wunsch zu einem Zeitpunkt, an dem ich vielleicht ein allgemeineres Interesse für die Ideen, die ich entwickelt habe, voraussetzen darf.

Berlin, im April 1919.

Dr. Otto Grautoff

Der Dualismus in den künstlerischen Absichten

Von jeher strebte der menschliche Geist die Vielseitigkeit der Erscheinungen in der Kunst durch begriffliche Formulierungen zu klären, durch Gruppierungen zu sondern, um das Erkannte festzustellen, einen Maßstab zu gewinnen, Zusammenhänge oder Trennungen zu schaffen und so die Übersicht über die Mannigfaltigkeit zu erleichtern.

Die Maßstäbe und Gruppierungen selbst ergeben sich aus der Grundstimmung eines Volkes, der Interessensphäre einer Zeit und der Anlage eines einzelnen. Sie sind entweder entwicklungsgeschichtlicher oder psychologischer oder formalästhetischer Art. Einige Forscher sondern und sieben die Kunstwerke der Welt allein nach den äußeren Bedingungen, die den Stil in den bildenden Künsten bestimmen. Sie ordnen und trennen nach geographischen, sozialen und kulturellen Verschiedenheiten, nach den besonderen Wünschen der Auftraggeber, nach der Gebundenheit oder Ungebundenheit, die sich aus der straffen oder milden Anwendung von Vorschriften ergibt. Andere entwickeln ihren Maßstab aus den inneren Bedingungen, die unabhängig von dem Ort, der Zeit, dem Material und dem Zweck sich allein aus der Seele des

Künſtlers ergeben. Nur durch die Verſchmelzung beider Betrachtungsarten kann der Kunſt gegenüber ein Standpunkt gewonnen werden, der, nicht in Einſeitigkeit befangen, alle ſtilbildenden Faktoren in Rechnung ſtellt. Beide Bedingungen müſſen als gleichwertig in Betracht gezogen werden. Die Kunſtgeſchichte des 19. Jahrhunderts hat vorwiegend die äußeren Bedingungen bemeſſen: Taine den Ort, Zeit, Klima und das Milieu, Burckhardt und Juſti die Geſchichte und die Kulturgeſchichte, Semper das Material, Thauſing, Neumann, Juſti die Künſtlergeſchichte uſw. Es gibt kaum ein Thema der äußeren Bedingungen, das im vorigen Jahrhundert nicht ausführlich behandelt worden iſt, ſo daß jeder jüngere Forſcher in dieſer Beziehung nur weiterzubauen braucht.

Die inneren Bedingungen für den Stil in den bildenden Künſten ſind bisher weder in der gleichen Vielfältigkeit noch in derſelben Weite behandelt worden. Es ſind mannigfache Verſuche unternommen, das große Material der Kunſtgeſchichte logiſch-ſpekulativ oder pſychologiſch und biologiſch zu deuten und nach erkenntnistheoretiſchen Methoden zu ordnen; aber die Schlußfolgerungen waren entweder unklar oder ergaben eine befremdende und unlösbare Diskrepanz zu den Ergebniſſen der hiſtoriſchen Forſchung.

Alle Gelehrten indes, die aus den inneren Bedingungen des Künſtlers die Stildeutung abzuleiten verſucht haben, ſind, wenn auch in verſchiedener Form, zu dem gleichen Ergebnis gelangt: daß im Laufe der Kunſtentwicklung aller Zeiten und

aller Völker ein Dualismus der künstlerischen Absichten in Erscheinung tritt. Dieser Dualismus ist in jeder Epoche, immer dem Zeitgeist entsprechend, anders formuliert worden. Er ist in den Gegensätzen: Idealismus und Realismus, Romantik und Klassizismus, Gotik und Antike zum Ausdruck gekommen, und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat der wiener Gelehrte Alois Riegl diesen Antagonismus in der Gegenüberstellung von Willen und Gefühl psychologisch zu begründen versucht.

Auch ich erkenne in Willen und Gefühl die Grundlage für die inneren Bedingungen des Künstlers, fasse die Begriffe aber weiter als Riegl, gliedere sie anders ein Ich unterscheide einen Stil, dessen Ausdrucksformen der Wille prägt, und einen Stil, der durch das Gefühl seine Form erhält, dazwischen einen Stil, in dem Ausdrucksformen des Willens und des Gefühls nebeneinander auftreten, und über den beiden Grundstilen einen vierten, in dem Wille und Gefühl zu einer Syntheſe ineinanderwachsen.

Der Wille ist nach Kant ein Vermögen der Vorstellung, gewisser Gesetze gemäß sich selbst zum Handeln zu bestimmen. Der reine Wille löst sich also aus der sinnlichen Empirie heraus und handelt ohne alle empirischen Beweggründe, völlig aus Prinzipien a priori. Er sondert sich aus der Gesamtheit der Erscheinungswelt ab und zwingt sich und seine Vorstellungsart der Welt auf. Wie große Willensnaturen in der Art der Alexander, Cäsar, Napoleon die Welt nach ihrem Bilde, nach der Vorstellung ihrer Vernunft geformt

haben, so erheben sich auch künstlerische Willensnaturen durch ihren Willen absolut über das objektiv Gegebene und zwingen der Welt Erkenntnisse auf. Diese Künstler sondern sich selbst aus der Summe der Erscheinungen ab und bilden ihre eigenen Vorstellungen nach den von ihnen erkannten Regeln. Sie gestalten Begriffe, den Begriff organischer Harmonie, den Begriff des Waldes, den Begriff der Schönheit. Eine solche Kunst ist abstrakt, weil sie die Sinneseindrücke der Außenwelt nur insofern gelten läßt, als sie sich mit dem begrifflich Erkannten und Vorgestellten decken.

Dieser Abstraktion steht eine Konkretion gegenüber, d. h. eine Kunst, die nicht das begrifflich Erkannte, sondern das seelisch oder sinnlich Erlebte geben will. Die Künstler dieses Stiles isolieren sich *nicht* von der Welt, sondern geben sich ihr hin, wollen die Welt in ihrer ganzen Inhaltsfülle in sich aufnehmen und diese ganze Inhaltsfülle in ihrem Werk zum Ausdruck bringen. Sie reihen also nicht verstandesmäßig Erkanntes nebeneinander zu einer idealen Forderung an das Leben auf, sondern sie geben sich dem konkreten Ganzen gefühlsmäßig hin, suchen durch Einfühlung in die Welt ein Gesamtbild der Welt in sich aufzunehmen und diesen Gesamteindruck in ihrem Werk zum Ausdruck zu bringen. Sie zwingen der Welt nicht eine begriffliche Vorstellung auf, sondern übermitteln einen Gefühlsausdruck, ein Erlebnis.

Zwischen diesen beiden Stilgruppen, der Abstraktion, die sich aus dem Verstand und dem Willen ergibt, und jener Konkretion, die die Spiegelung einer Einwirkung der Außen-

welt auf das Empfindungsleben darstellt, steht derjenige Stil, in dem Abstraktion und Konkretion nebeneinander in Erscheinung treten. Dieser Stil ist naturgemäß sehr verbreitet, da die Zahl derjenigen Menschen groß ist, die sich zeitweise vom Gefühl, zeitweise vom Willen leiten lassen. Infolgedessen sind auch viele Maler in ihren Gruppen abstrakt, in ihrer Landschaft konkret oder umgekehrt; oder ein Künstler überträgt die abstrakten Forderungen der Kirche bzw. der Akademie auf seine Gestalten und läßt sein Gefühl sich dann und wann in der malerischen Behandlung des Ganzen oder in der Lichtführung ausleben.

Über dem reinen Abstraktions- und Konkretionsstil und dem dazwischenliegenden Mischstil sehen wir auf den Kulminationspunkten großer Kunstwellen einen Stil, der eine Verschmelzung von Abstraktion und Konkretion zu einer übergeordneten Einheit darstellt, einer Synthese, in der abstrakte und konkrete Ausdrucksformen zu einem selbständigen organischen Ganzen verbunden sind.

Der Willensregungen gehorchende Künstler hebt einen Erkenntnisinhalt heraus und überträgt ihn in die Kunstform. Das Wesentliche ist ihm, seinen Begriff von der Welt, von Menschen und Bäumen, seine Erkenntnis von Regeln und Gesetzen im Kunstwerk zur Anschauung zu bringen. Er bildet den Menschen nach den Gesetzen der Proportion. Er baut nach dem Verhältnis von Stütze und Last. Er komponiert nach den Regeln des Goldenen Schnittes. Er gibt jeder Form einen absoluten, klar definierten Charakter. Er sucht das

Typische, das von ihm als allgemeingültig Erkannte. Sein Blick sucht das Endgültige zu erfassen, und daher ist seine Sehart plastisch. Wie er durch seinen Willen sich von der Umwelt isoliert, so isoliert seine Sehart die Formen. Als Architekt sondert er scharf die tragenden und gestützten Teile. Als Plastiker gibt er klare, streng silhouettierte Formen. Als Maler legt er seine Bilder koloristisch und nicht harmonistisch an; denn es liegt ihm nichts an der Erscheinung, wie sie sich dem nachfühlenden Auge unter dem Einfluß von Licht und Dunkel stetig wechselnd offenbart und nur mit der Umgebung verschmolzen und harmonisch zusammengewachsen darstellen läßt, sondern an dem objektiv Gegebenen, zu dem auch eine einzelne Farbe oder eine Vielheit einzelner Farben als objektiv gegebenes Attribut gehört. Ein abstraktes Kunstwerk wird daher stets in einer klaren und übersichtlichen Formensprache vorgetragen sein. Es wird Rhythmus und Symmetrie zeigen, einfach, eindeutig, ruhig, geschlossen, übersichtlich und geordnet erscheinen.

Der vom Gefühl ausgehende Künstler erlebt durch die Intensität seiner Sinne das Ineinanderverwachsensein aller Dinge. Er stellt nicht a priori Erkanntes dar, sucht nicht das Typische und Absolute, sondern will das Erlebnis seiner Sinne oder seiner Seele, das Kosmische im Ich und das Ich im Kosmos und damit das Relative, konkretisieren. Da er nicht von vorgefaßten Regeln und verstandesmäßig festgesetzten Gesetzen ausgeht, da er erfahren hat, daß in der Welt kein Ding für sich besteht, sondern alles untereinander in Beziehung steht,

so hebt er nicht einzelne Teile heraus, sondern will die Inhaltsfülle der Erscheinungs- oder Gefühlswelt als Ganzes widerspiegeln. Er sieht nicht die Gegensätze, sondern die Verbundenheit von Massen in Hell und Dunkel. Die Konsequenz ist, daß er mit den Faktoren des äußeren Eindrucks, mit Licht und Schatten arbeitet. Während z. B. im dorischen Tempel überall das Verhältnis zwischen Last und Stütze scharf herausgetrieben worden ist, verschwimmen in der gotischen Kirche alle Gegensätze; sie wirkt wie ein Wald. Linien und Farben haben im Konkretionsstil nur relative Bedeutung. Die Formensprache des Konkretionsstiles ist vielfältig, durch Überschneidungen, Verkürzungen, durch malerisches Vor- und Hintereinander unklar, unruhig, unübersichtlich, unbestimmt, unsymmetrisch. Die Farbengebung in der Malerei ist malerisch und harmonistisch. Da das menschliche Gefühl, ob es sanft oder ob es heiß ist, zur Selbstaufgabe drängt, in der Geliebten, in der Menschheit, in Gott, in der Natur, so bleiben in Werken der Konkretion Linien, Formen, Flächen und Farben niemals isoliert, sondern gehen ineinander über, verschmelzen sich oft so miteinander, daß selbst ein geübtes Auge das Einzelne aus dem Ganzen nur mühevoll entwirren kann.

Die reinste Form des malerischen Ausdrucks ist mit der reinsten Form des plastischen Ausdrucks unvereinbar, da Linien und Flächen die Ausdrucksmittel des plastischen Wollens, sich unter dem Einfluß von Licht und Schatten verwischen und verunklaren, zu Massen von Hell und Dunkel werden, woraus folgt, daß andererseits die detaillierte Deutlichkeit der pla-

stischen Formen nur durch einen Verzicht auf malerische Reize möglich wird.

Die letzte Konsequenz des plastischen Ausdrucks wird durch abstrakte Härte, Herbheit, Nüchternheit und Kälte zu weltfremden und leblosen Gebilden, die letzte Konsequenz des malerischen Ausdrucks dagegen führt zur Auflösung nicht nur der einzelnen Form, sondern überhaupt jeder Gesetzmäßigkeit, der Bildform und letzten Endes aller künstlerischen Bildungen.

Zwischen diesen beiden elementaren Stilgegensätzen erkennen wir eine dritte Gruppe von Werken, in denen der abstrakte und der konkrete Stil sich kreuzen. Es gehören zu ihr Werke, die gleichzeitig, aber nicht immer gleichmäßig aus dem Willen und Gefühl heraus geschaffen sind; Werke von Künstlern, die im Schnittpunkt zweier Zeitalter standen oder stehen, endlich Bauten oder Bilder, in denen ohne innere Notwendigkeit die Ausdrucksformen beider Stile aneinandergereiht sind.

Die vierte Gruppe faßt den abstrakten und konkreten Stil zu einer übergeordneten Einheit zusammen, so daß eine Synthese des begrifflichen Denkens und des sinnlichen Erlebens entsteht. Der Formcharakter dieser synthetischen Kunst verbindet also Begriffliches, Unkonkretes, d. h. Abstraktes mit Konkretem, d. h. gefühlsmäßig Erlebtem – gesetzmäßig erkannte Formen mit sinnlich erlebten, gefühlsmäßig aufgenommenen, organisch verwachsenen – plastische Motive mit malerischen Motiven zu einer beiden Stilarten übergeordneten Einheit.

Wir können beobachten, daß in jungen, aufblühenden Kulturen, in Kulturen, die ihr Gepräge durch absolutistische Herrscher, durch Gewalt und Macht erhielten, die sich von Begriffen leiten lassen, auch die Kunst ein begriffliches, abstraktes Gepräge zeigt, daß dann auf Höhepunkten geistiger Kultur ein Nebeneinander oder eine Synthese von gefühlsmäßiger Konkretionskunst und abstrakter Kunst entsteht, während in Zeitaltern der Verfeinerung, wenn das Streben mehr auf seelische und geistige Werte als auf politische Macht gerichtet ist oder die Macht durch Überspannung verfällt, die Gefühlskunst überwiegt. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die Kurven der Kunstgeschichte, so erkennen wir eine Welle, die sich von der ägyptischen Kunst über Griechenland nach dem späten Rom bewegt. Eine zweite, die mit der Abstraktion der frühchristlichen Werke anhebt und in der Gotik in reiner Gefühlskunst verebbt. Eine dritte, die sich in einzelnen abstrakten Werken der Frührenaissance hebt und die in dem sinnlichen Zauber des 18. Jahrhunderts endet. Und eine vierte, die aus der Klassizistik des endenden 18. Jahrhunderts heraus in sprudelndem Auf und Ab bis in unsere jüngste Kunstbewegung sich ergießt.

Die Entwicklung der Ausdrucksmittel und der technischen Wiedergabe offenbart innerhalb dieser gezeichneten Kurven eine parallele Bewegung. Der auf Abstraktion gerichtete Wille geht darauf aus, in seinen Ausdrucksmitteln die Dinge der Erscheinungswelt durch gewissermaßen begriffliche Zeichen zu ersetzen, anzudeuten, also zu vereinfachen, was ja an und für

sich Abstraktion bedeutet; in Zeiten großer und weitgespannter Lebensfülle geht die Tendenz dahin, die Welt der Erscheinung auch technisch zu beherrschen, bis ins einzelne zu verdeutlichen und zu klären; und innerhalb der Gefühlskunst zeigt sich ein Streben, das objektiv Gegebene aufzulösen und es nur als flüchtige Erscheinungsform zu möglichst reichhaltigem, verfeinertem Genuß für Auge und Nachfühlen erstehen zu lassen.

Es ist in letzter Zeit sehr oft gegen den falschen Maßstab früherer Kunstbetrachtung zu Felde gezogen worden, der die Höhepunkte der Kunst nur in der technischen Vollendung, in formaler Harmonie, in ausgeglichener Schönheit sah. Es ist dagegen angeführt worden, daß es sich in technisch unvollkommenen Werken und solchen, die unserem von der Renaissance übernommenen Schönheitsideal widersprechen, niemals um einen Mangel an Können, sondern um ein anders geartetes Wollen handelt. Ich möchte dem nicht unbedingt zustimmen. Meiner Meinung nach sind Wollen und Können im Laufe der Entwickelung nicht voneinander zu trennen. Eine Zeit, die keinen Wert auf technische Vollkommenheit, auf genaue Durchbildung des Dargestellten legt, wird auch sehr bald die Möglichkeit dazu verlieren, und umgekehrt. Der Betrachter der Kunst muß sich davor hüten, technische Vollkommenheit an und für sich, losgelöst von dem Gesamtkunstwerk, zu überschätzen oder ein Werk, das diese Vollkommenheit — sei es absichtlich oder unabsichtlich — verneint, zu verurteilen und dadurch die großen Möglichkeiten stärkster Wirkung zu übersehen, die trotzdem darin stecken können,

Wirkungen, die gerade im Aphoristischen, Andeutenden bestehen können, in einem Fehlenden, das den Beschauer zum Ergänzen, zum innerlichen Mitschaffen zwingt; — oder auch in einer Unausgeglichenheit, die zwar nur eine Saite zum Schwingen bringt; diese aber um so kräftiger. Den Maßstab des Könnens allein darf man niemals anlegen. Eine Raffaelsche Madonna ist nicht schön, weil sie gut gezeichnet und gemalt ist, sondern weil sie die Idee jungfräulicher Mütterlichkeit und Anmut restlos gestaltet, weil die Sprache dieser Linien wohllautend und stimmungsvoll ist. Die Wahrheit von Lefèbre dagegen wird nicht besser, trotzdem die technische Vollendung sich mit der Raffaels messen kann. Sie bleibt das Werk einer äußerlichen, theatralischen, auf Effekt bedachten Natur. Einem andern Mißverständnis ist vorzubeugen: Abstrakte Kunst ist nicht errechnet, kalt, leer. Gefühlskunst nicht unbedingt mitreißend. Werke erhabener Schönheit können hier wie dort entstehen und Höhepunkte der Kunst können in reinen Gefühlswerken, wie z. B. in Rembrandts Lesender Alten ebenso liegen, wie in der abstrakten Gestalt eines Apoll von Tenea.

In jungen Völkern und in Zeiten, in denen alte Völker eine nationale Neubildung erleben, herrschen menschlich und künstlerisch Willensnaturen vor. Sie streben den Forderungen abstrakter Ideale nach. Auch im Kunstschaffen dieser Zeiten begegnen wir langen Perioden abstrakten Wollens und plastischer Ausdrucksformen.

Ein reines Beispiel abstrakter Kunst ist der dorische Tempel. In scharfen Umrissen hebt sich der Bau von der Luft ab.

Nirgends verbindet er sich, wie der gotische Dom, durch fein auslaufende Spitzen und Zacken, durch durchbrochene Formen mit der umgebenden Atmosphäre. Er steht isoliert, ein losgelöstes Einzelding, der Welt gegenüber. Ebenso unverbunden steht Säule neben Säule, nicht organisch miteinander verwachsen, sondern nur abstrakt durch die vertikale Linie des Architrav, weiter gefaßt durch die geometrische Form des Giebeldreiecks untereinander verbunden. Daß die Bekrönung des Baues der Geometrie entnommen ist, verdeutlicht nochmals die naturentfernte Auffassung des Ganzen. Dafür ist diese Abstraktion von außerordentlicher Reinheit und gerade durch ihre Strenge und ihren hohen feierlichen Ernst geeignet, die Gedanken vom Irdischen fort ins Göttliche zu erheben. Ich sage absichtlich: die Gedanken. Wem es vergönnt war, persönlich einen solchen Raum zu betreten, wird erst ganz den Unterschied begreifen, der den griechischen Tempel von einem gotischen Dom trennt. Was uns hier umfängt, ist Stille, feierliches Schweigen, das Empfinden von einer hohen und ernsten Göttlichkeit. Wir fühlen den Zwang, uns zu sammeln, das Irdische abzutun wie etwas Nichtiges, Kleines, uns still ins Göttliche zu versenken. Nichts aber hebt unsern Schwung, unsere Inbrunst, unsere Himmelssehnsucht, unsere gläubige Verzückung, wie das im gotischen Dom der Fall ist, in dem das Gefühl eines Geschlechtes ganz anders lebt und gleichzeitig unser Gefühl emporreißt.

Diese abstrakte Kunst ergibt sich aus einer Vorherrschaft des Willens im Menschen.

Historisch bestätigt wird diese Auffassung durch die Tatsache, daß gerade in den Jahrhunderten, in denen die dorische Kunst entstand und blühte, die Griechen ein willensstarkes, nach Macht strebendes Volk waren. Bezeichnend ist, daß gerade in den dorischen Landstrichen dieser Stil entstand, während in Jonien schon in den Anfängen der Kunst ein kleiner Gefühlseinschlag zu verzeichnen ist. Die ionische Säule zeigt im großen und ganzen allerdings auch eine Gestalt, in der in statuarischer Strenge die Vorstellung der gleichen Gesetze versinnbildlicht worden ist wie in der dorischen. Jedoch die Nüchternheit der Form hat sich im Kapitell mit einem Motiv belebt, das begrifflicher Vorstellung widerspricht, da das Erleben pflanzlicher Organismen darin nachklingt. Das ionische Kapitell ist aus dem Palmenbaum abgeleitet worden. Zum erstenmal tritt hier in der griechischen Kunst eine Ausdrucksform des Konkretionsstiles in Erscheinung. Sie ist in der frühesten ionischen Kunstgeschichte nicht vereinzelt. Es gibt, vor allem in Delphi, altgriechische Giebel- und Friesbildwerke, welche deutlicher noch als das ionische Säulenkapitell die Kennzeichen des Konkretionsstiles tragen. Dennoch bleibt der Abstraktionsstil für die frühgriechische Kunst die wesentliche Ausdrucksform.

Ebenso tritt eine abstrakte Willensform in dem gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts vor Chr. entstandenen Apoll von Tenea in Erscheinung. Wie im Tempel Säule neben Säule gestellt ist, so hier Einzelform neben Einzelform, und die Glieder neben den Torso. Im realistischen Sinne wirkt die Ge-

stalt starr, ohne Leben. Der Gesichtsausdruck ist maskenartig. Der strenge Ernst früherer Gestalten ist zwar durch eine reichere Schwingung des Mundes zu beleben versucht, aber man darf diesen Zug nicht mit einem gefühlsmäßigen und nachgefühlten Lächeln verwechseln. Es handelt sich nur um das Streben nach größerer Belebtheit gegenüber den früheren Gestalten. Die Silhouette der Gestalt hebt sich ebenso wie der Umriß des Tempels hart und klar vom Hintergrund ab.

Die Entwicklung der griechischen Kunst geht von der reinen Abstraktion der Dorer in fortschreitender Steigerung des Gefühls immer mehr in eine konkretisierende Kunst über, bis sie im spätrömischen Zeitalter ganz in Gefühlskunst einmündet und schließlich in dem Jahrhundert der Auflösung des römischen Reiches in eine allgemeine Formzertrümmerung ausartet.

Auf dem Trümmerfeld der alten Welt baute nicht der Geist der Christenlehre, sondern der eroberungssüchtige Wille der christlichen Kirche eine neue abstrakte Kunst auf.

Byzanz, dessen Grenzen beständig durch Kriege bedroht waren, mußte eine autokratische Leitung nach außen und eine straffe Zentralisierung des inneren Dienstes als notwendige Lebensbedingungen durchführen. Die willensstarke Vereinheitlichung der Verwaltung wurde durch harte Gesetze und durch einen starren Schematismus durchgeführt. Dieser abstrakte Dogmatismus erstreckte sich auch auf die Kirche. Die Kirche forderte von der Kunst die Darstellung des religiösen Dogmas. Da aber die Kirche auf politische Macht gerichtet war, aus

imperialistischen und absolutistischen Bestrebungen heraus die Diktatur über die Kunst ausübte, so wurden die Empfindungen der christlichen Religion in abstrakte Forderungen und Gesetze umgedeutet und für die Kunst ein Dogmatismus als ideale Forderung geltend gemacht. Wie der Papst im Zeitalter der Renaissance den Cäsar spielte, so hat aus den gleichen Vorbedingungen heraus Justinian in Byzanz einen Cäsaropapismus geschaffen, der in Staat und Kirche gleich unumschränkt waltete. In Byzanz wurden die Bilder dem Kult und den Kirchengebäuden als fester Bestandteil eingefügt. Die Mosaikgemälde in Konstantinopel, Ravenna und Rom sind Illustrationen des Dogmas innerhalb eines Kultbaues. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist das Mosaik in San Vitale in Ravenna: Kaiser Justinian als Geschenkgeber und Erzbischof Maximian mit weltlichem und geistlichem Gefolge. Hier sind Gestalten, die innerlich ohne jede Beziehung oder Verbindung dastehen, in hartem, säulenartigem Nebeneinander aufgereiht. Die Sklaven links in der Ecke bestehen sogar nur aus Köpfen, sind also nur Zeichen für einen durch hierarchische Dogmen und Kastenvorurteile festgesetzten Begriff. Wo auf dem engen ihnen zugewiesenen Raum sich die Körper ausbreiten sollten, ist unerfindlich und wird einem auf Realismus eingestellten Auge bedenklich erscheinen. Ebenso beziehungslos und abstrakt fallen — oder vielmehr stehen — die Falten der Gewänder eine neben der andern. Es ist gar nicht versucht oder beabsichtigt worden, die Körper unter den Gewändern deutlich und fühlbar zu machen, denn es kam eben nur darauf an,

den Begriff des Kaisers und des Gefolges zu geben. Die Fußstellung zeigt ebenfalls nur ganz geringe Abweichungen; sie ist im übrigen ganz schematisch, unwirklich, zeichenhaft. In den Köpfen ist wohl bei genauer Prüfung zu sehen, daß einige Individualisierung versucht wurde: im Gesichtsschnitt, in der Barttracht, der Augenbrauenzeichnung. Aber das Typische, d. h. allgemein Männliche überwiegt doch sehr und damit auch das Abstrakte. Es handelt sich nicht um Individuen, sondern um Charaktertypen. — Alle Würdenträger haben den rechten Arm in gleicher Höhe erhoben. Bei dem letzten rechts sinkt er etwas herab und wirkt dadurch wie ein schlußstrichartiger Zug. Diese Gleichförmigkeit ist aber weniger als ein Mangel an Phantasie wie als kompositionelle Notwendigkeit zu verstehen, denn durch die so entstehende Horizontale, welche die Horizontale der vollkommen in gleicher Scheitelhöhe abschließenden Köpfe und die der Kleidersäume verstärkt, wird die Feierlichkeit und Ruhe des Bildes erhöht.

Diese Kunst will nicht bewegen, nicht rühren, nicht mitreißen, sondern den Begriff feierlicher Größe, ernster Hoheit, strenger Überlegenheit vermitteln.

Wenn aber in einem eisernen, einem spartanischen, byzantinischen oder autokratischen Zeitalter auch der Wille über das Gefühl das Übergewicht gewinnt, so soll damit nicht gesagt werden, daß das Gefühl in dem ganzen Zeitalter und in allen Menschen vollständig ausgeschaltet ist. Wer das behauptete, würde sich eines unseligen Schematismus schuldig machen, der sich in jedem Jahrzehnt widerlegen läßt. Wir müssen die

Kunstgeschichte gliedern, um zu einer Ordnung und zu einer Übersicht zu gelangen. Diese Gliederungen müssen so weit angelegt sein, daß sie alle, auch die widerspruchsvollsten Äußerungen der Menschenseele in sich aufnehmen können. Ein Zeitstil kann durch den Willen diktiert werden und kann das Gefühl mehr oder minder abschleifen, unterdrücken, ersticken. Ein Einzelner, eine Schule, eine Stadt, eine Provinz kann sich aber gegen diesen Zeitstil erheben, zum Teil – wenn ich im Bilde bleiben soll – aus dem Drang nach Befreiung des unterdrückten Gefühls heraus, und er wird zuweilen gerade infolge des Druckes zu den denkbar schönsten und reinsten Ausdrucksformen einer aus dem Gefühl herausgehobenen Kunst gelangen, wie etwa der Meister des Utrechtpsalters inmitten des frühmittelalterlichen Abstraktionsstiles.

Auch in den Jahrhunderten der romanischen Kultur hatte der Abstraktionsstil nicht die absolute Herrschaft, wohl aber die Vorherrschaft inne. Die allgemeine Baugesinnung im antiken und im romanischen Zeitalter war die gleiche. Die Antike verhielt sich zur romanischen Epoche wie der Meister zum Schüler, wie das Vorbild zum Plagiat. Die architektonischen Ausdrucksformen beider Stile sind trotzdem nicht die gleichen, mehr noch infolge der Ungleichheit der äußeren als der inneren Vorbedingungen: die Kultvorschriften der Antike und des Christentums waren durchaus verschieden. Wie die antike Kunst in einem Abstraktionsstil begann, um erst allmählich und wenig, dann schneller und mehr Elemente eines Konkretionsstiles aufzunehmen, so wurde auch die Ent-

wicklung vom romanischen zum gotischen Stil durch einen zunehmenden Gefühlseinschlag bestimmt.

So hoch wie die gotischen Baumeister ihre Dome gebaut haben, forderte kein äußerlicher Grund. Dieses zum Himmel Streben, dieses Sich-Auflösen aller zweckbedingten Formen in ästhetische Werte, in Träger des einen großen Gefühls, des Sich-Aufreckens, Emporziehenlassens, diese inbrünstige Lust, jede Linie, jede Form und Geste mit Gefühl zu beladen, wie wir das in den Gestalten von Moissac sehen, immer noch mehr zu schmücken und zu bereichern, läßt sich nicht allein aus äußeren Bedingtheiten, lithurgischen Vorschriften oder Mangel an Können usw. erklären. Hier spricht sich der Gefühlsdrang einer ganzen Epoche aus, der sich selbst zu immer höheren Ekstasen emportrieb, nach immer neuen Steigerungen verlangte und sich schließlich in sich selbst verlor.

Dieses Sich-Verlieren aber zeigte sich wie bei jeder Wellenbewegung der Kunst erst bei ihrem Niederströmen. Auf ihrem Höhepunkt waren Wille und Gefühl gleich stark beteiligt, waren die abstrakten Forderungen von konkretem Leben ganz erfüllt und ausgefüllt. Daraus erhellt, daß die Gotik durchaus nicht im prinzipiellen Gegensatz zu einer vorhergehenden oder nachfolgenden Epoche steht. Sie zeigt auf ihrem Höhepunkt dieselbe abgewogene Syntheſe wie die Antike und später die Renaissance, und ihr Niedergang trägt dieselben Merkmale wie diese Epochen. Wir brauchen uns nur Werke wie die Königin von Saba der Kathedrale von Reims oder die Gestalt der Synagoge am gleichen Bau in Erinnerung

zu rufen. Alles Schematische der romanischen Epoche ist hier längst überwunden. Das Typische des Zeitideals von Frauenschönheit ist erfüllt von individuellem, atmendem, knospendem Leben. Der Ausdruck in Haltung, Gebärde und Mienenspiel ist bei aller inneren Belebtheit zurückhaltend. Der ganze Organismus ist zugleich Träger einer Idee und Gefäß persönlicher Erlebnisse.

In dem „Engel" an der Kathedrale von Reims stehen wir balancierend auf dem Höhepunkt, dem Gleichgewichtspunkt, wo sich in dem berückend süßen Lächeln bereits ein leises Überquellen des Gefühls ankündet.

Schon in der Maria des Kölner Doms sehen wir einen Überschuß an Gefühl, der gewissermassen nicht mehr Raum in der sinnlich geschauten Form des menschlichen Körpers findet und sich in die überreichen Gewandfalten, in die gewaltsame und ornamentale Schwingung des Körpers flüchtet, um sich dort auszuleben.

Wir dürfen aber vor solchen Gefühlssteigerungen ins Übersinnliche und Transzendentale hinein nicht vergessen, daß nach dem Verlassen des Kulminationspunktes und der Gleichgewichtsschwebe der Gefühlsstrom die Möglichkeit hat, nicht nur das seelische Gestaltungsvermögen zu erweitern oder zu überlasten, sondern auch die sinnliche, realistische Darstellungsart. In der Gotik hat sich der Gefühlsstrom in beide Wege ergossen. Ein Beispiel für solche Übertreibung im Realistischen ist der „Verführer und die törichten Jungfrauen" am Straßburger Münster. Wie hier das Gespreizte, Selbstgefällige,

Geckenhafte des Verführers im Stehen, in der Haltung, im Ausdruck gegeben ist, das Kokette, Schäkernde der Jüngferlein neben ihm, das geht geradenwegs ins Genrehafte und zeigt die Parallele zu der spätantiken Kleinkunst und Genrebildhauerei einerseits, die ebenfalls neben der pathetischen Ekstase der Niobiden bestand, wie zur Genredarstellung des Rokoko, in dem sich die Kunstwelle, die von der Frührenaissance über die Hochrenaissance zum Barock führte, im 18. Jahrhundert verflüchtigte.

In der Renaissance verebbte das transzendente Gefühlsleben. Die Götter wurden von den Menschen wieder auf die Erde herabgerufen und von ihnen – nach antiken Vorbildern – konkretisiert. Durch diese Vereinigung der Menschen mit den Göttern im Diesseits, durch die Konzentration des Interesses der Menschen auf die Erde und auf die Wunder der irdischen Natur entwickelte sich das sinnliche Gefühlsleben in besonderer Stärke und Mannigfaltigkeit.

Allein die Wandlung trat weder plötzlich ein, noch erstarb der transzendente Drang ganz. Der Renaissancestil wird also bestimmt

1. durch Ausdrucksformen des Konkretionsstiles, die sich sowohl aus seelischem als auch aus sinnlichem Gefühl ergeben. Das sinnliche Gefühl umfaßte mit neuer Begeisterung die gesamte Welt der Erscheinungen und suchte in eingehender Durchbildung ein illusionistisch neues Abbild der Sinneseindrücke zu geben. Vielfältig wurde das sinnliche Gefühl mit seelischem Gefühl durchsetzt. Verebbte auch im allgemeinen

das seelische Gefühl der Gotik, so wirkte es doch unter der Oberfläche weiter und gelangte in einzelnen Künstlern und in einzelnen Kunstwerken an die Oberfläche.

2. Wird der Renaissancestil durch Ausdrucksformen neuer, abstrakter Forderungen bestimmt, die aus der Antike abgeleitet wurden.

Die beiden Strömungen erwiesen sich auf dem Höhepunkt der Renaissance als gleich stark und wurden von einzelnen Meistern in einzelnen Werken zu einer Syntheſe zusammengeschlossen. Die Werke, die als reiner Ausdruck seelischen Gefühls anzusehen sind, sind weder in der Übergangszeit von der Gotik zu der Renaissance, noch in der Renaissance zahlreich; sie werden immer seltener, je weiter das sinnliche Gefühl sich in die Umwelt einfühlt, je verallgemeinernder sich ein Idealbild der Erscheinungswelt aus dem Erlebten herauskristalliſiert.

Dürers Madonna mit dem Zeisig ist für den abstrakten Formwillen der deutschen Renaissance bezeichnend. Alles Individuelle ist hier zugunsten eines Idealtypus unterdrückt. Beziehungslos ruht das Kind, dessen Stellung nach den Regeln kontrapostischer Bereicherung erdacht zu sein scheint, auf ihrem Schoß. Der Thron ist als ein Bild für sich der Landschaft vorgeschoben. In ihr kommen noch am meisten Gefühlserlebnisse zum Ausdruck, doch sie werden von dem Vordergrund völlig übertönt.

Ein typisches Beispiel für den Mischstil der Frührenaissance ist der heilige Lukas des Roger van der Weyden. In der

Beziehungslosigkeit zwischen Mutter und Kind, der Art, wie die Madonna in traditionell-typischer Art ihre Brust dem Kinde reicht, während der Knabe steif und von ihr abgewandt daliegt, sieht man das Abstrakte der Auffassung. Ebenso in der konventionellen Haltung des heiligen Lukas, der nicht auf die Madonna, sondern an ihr vorbeisieht, und in der ganzen seelischen Beziehungslosigkeit zwischen den dargestellten Personen.

Andererseits ist das Bild mit konkreten, gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt. Die Madonna an und für sich, ihre zarte Kopfneigung, ihr Blick ist durchaus gefühlsmäßig erlebt. Ebenso ist die Landschaft innerlich erlebt und konkretisierend gestaltet, nur daß sie außer jeder stimmungshaften oder architektonischen Beziehung zu der Vordergrundsgruppe steht. Das Abstrakte und das Gefühlte stehen also in dem Bilde unverbunden nebeneinander, und darum muß man das Bild eine Mischung nennen.

Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens kann als eine Synthese aus Abstraktion und Konkretion dem Lukas gegenübergestellt werden. Der Vorgang ist durchaus unnaturalistisch, unkonkret aufgefaßt. Er spielt sich in einer Nische ab, wodurch eine abstrakte Darstellung, eine unter architektonischen Zwang gesetzte Gruppe, bereits geboten war. Gleichzeitig aber ist die Darstellung von höchstem Leben, von reichstem Gefühl erfüllt, und zwar sind die Gefühlselemente nicht wie auf dem vorigen Bilde unabhängig von der Abstraktion, gleichsam danebengestellt, sondern das Abstrakte, das Willens-

mäßige im Aufbau, in der Auffassung ist selber von stärkstem Gefühl belebt, geschwellt, ausgefüllt. Jede Gestalt ist durch ihre Funktion, ihr Halten oder Stehen, hier in ihrem seelischen Ausdruck, dort als architektonisches Glied notwendig im Ganzen. Jede ist notwendig mit der anderen verbunden, wodurch das Ganze sinnlich und seelisch gefühlsmäßig zusammengeschlossen wird. In jeder Figur ist ein anderes Gefühl, ein anderes Erlebnis gestaltet: in der Madonna das tragische Zusammenbrechen, in Maria und Magdalena Schmerz und Verzweiflung, in der dritten Frau und Johannes Mitleid und Hilfsbereitschaft. In Joseph von Arimathia und den drei übrigen Assistenzfiguren physisches Bemühen und schmerzliche Aufmerksamkeit, die dem Leichnam gilt. Hier ist nichts abstrakt, vernunftsmäßig, nur auf das Sein bedacht, sondern alles zeugt von intensivstem Untertauchen in das Darzustellende, wodurch dann in Verbindung mit dem abstrakten Aufbau der Gruppe, der das zufällige Erleben ins Allgemeingültige, Absolute, Objektive erhebt, die machtvolle und ewig bleibende Wirkung solcher synthetischer Werke zustande kommt.

Der Abstraktionsstil der Renaissance trat in völliger Reinheit erst in Erscheinung, nachdem die Kultur für ihn den Rahmen geschaffen hatte. In der Frührenaissance prägte sich der Abstraktionsstil am klarsten in der Architektur aus. Die Sakristei von Santo Spirito ist im Gegensatz zu gotischen Kapellen und Kirchen wieder auf einen klaren, übersichtlichen, zählbaren Grundriß gestellt. Die Pilaster sind wieder senkrechte Pfosten. Jedes Wandfeld führt von neuem eine selb-

ständige, in sich geschlossene Existenz. Alle Formen sind wieder abtastbar und isoliert. Der Reichtum dieser Werke liegt wie in der Antike in der „Vielheit eines Identischen", wie Jodl es formuliert hat.

Wiederum nimmt die Entwicklung den gleichen Lauf wie in der Antike und im frühen Mittelalter. Der reine Abstraktionsstil wurde zuerst gewißermassen heimlich und verstohlen, später offensichtlich und mannigfach durch Gefühlseinschläge getrübt, bis endlich im Barock das Gefühl von neuem dominiert und ein neuer Konkretionsstil unzweideutig in Erscheinung tritt.

Die Jesuiten hatten der obersten Geistlichkeit die Augen für die zwingende Notwendigkeit geöffnet, die durch den Humanismus entwickelte Weltfreude, welche in der Renaissance von der Kirche unterschätzt, unbehelligt aufgeschossen war, einzufangen und für die Glorifikation der Kirche nutzbar zu machen. Man sah ein: konnte man der Kunst nicht mehr das Bild der Welt aufzwingen, wie das Dogma es malte, nicht mehr die strenge Rangordnung der heiligen und heiligsten Gestalten in ihrer einstigen beziehungslosen Objektivität aufrechterhalten, so blieb nur eins: die von jedem subjektiven Künstlerauge eroberte Welt, die von lebensfrohen Sinnen entdeckte Schönheit in die kirchlich-dogmatischen Formeln einzulassen, sie zu heiligen und so die Macht der Kirche nicht nur zu retten, sondern neu zu verherrlichen. Die Darstellung religiöser Themen wurde also einerseits durch die Zulassung der künstlerischen und menschlichen Ideale der Maler in die

kirchliche Kunst bestimmt, wodurch der Klerus das neue Weltempfinden für sich zu gewinnen hoffte; andererseits durch die Sinnenfreude des Papstes und seiner Kardinäle, welche ihre eigene Wollust und die der ihnen Anvertrauten ins Transzendale, in den Mystizismus, in glühende Glaubensinbrunst, in die Hysterie der Ekstase steigerten. Aus diesem allgemein erhitzten Geiste entstanden einmal die grandiosen Himmelfahrt- und Verklärungsbilder, ein anderes Mal die von grausamer Lust durchwühlten und in Schmerzen seligen Marterdarstellungen.

Ebenso also, wie in der Renaissance ein sinnlicher und ein seelischer Gefühlsstrom zu verfolgen ist, der die zunächst vorherrschende Abstraktion sprengt, so tauchen im Barock diese Ströme wieder auf und wälzen sich weiter: der sinnliche in der Jesuitenkunst, der seelische in den Werken der Reformation. Auf der einen Seite steht Rubens. Auf der andern Rembrandt. Das Gemeinsame der beiden großen Meister dieser Zeit, Rubens und Rembrandt, beruht darin, daß beide nach einer Konkretion der Erscheinungswelt strebten; ihre Verschiedenheit darin, daß Rembrandt seelische, Rubens dagegen sinnliche Erlebnisse konkretisiert hat. Auf der Kreuzabnahme des Rubens in Antwerpen ist ein formales Motiv: das Abnehmen und Auffangen eines toten Körpers durch sechs Personen, rein sinnlich und funktionell erfaßt und dargestellt. Die sechs Gestalten sind um den herabgleitenden Leichnam herum zu einer gemeinsamen Handlung gruppiert, innerhalb derer sowohl die Aufgabe jedes Einzelnen, als auch die Ver-

richtung jedes Einzelnen klar ersichtlich ist. Es ist deutlich aus dem Bilde abzulesen, daß Johannes die Hauptlast des herabgleitenden Körpers auffängt. Es ist ferner klar ersichtlich, daß der eine Jünger auf einer Leiter steht, das Leichentuch zwischen den Zähnen festklemmt und Christus dadurch vor dem Fall schützt, daß er mit seinem rechten Arm den linken Arm des Heilandes hält. Auch die Funktionen der übrigen Mitwirkenden sind aus dem Bilde klar zu entnehmen, und ebenso klar ist ihre Stellung, ihre Haltung und trotz aller malerischen Überschneidungen in gewissem Sinne und im Vergleiche zu Rembrandt ihre plastische Klarheit im Bilde. Ihre Augen sind nicht von der erhabenen Bedeutung des Vorgangs erfüllt, sondern verfolgen in rein sinnlicher Spannung – im Gegensatz zu einer seelischen Spannung – die funktionelle Lösung der Aufgabe. Rubens strebte nach einer Konkretion der sichtbaren Welt, nach einer Sichtbarmachung der Welt der Erscheinung, nach einer Konkretion der durch die Sinne erfaßbaren Dinge, Rembrandt dagegen nach einer Konkretion des seelischen Erlebnisses. Rembrandt hat in seiner Kreuzabnahme nicht jene funktionelle Klarheit der einzelnen Gestalten und der einzelnen Glieder jeder Gestalt gegeben. Man kann auf Rembrandts Gemälde die Stellung und Haltung jedes einzelnen nicht klar erkennen. Die Armhaltung des Johannes ist verschleiert. Man weiß nicht recht, wie er die Hauptlast des heruntergleitenden Leichnams zu tragen vermag, vor allem, wenn sein Kopf sich von der schweren Arbeit abwendet und sich in einem Affekt vergißt, während dem ihm eigentlich diese Zentner-

last entgleiten müßte. Die beiden auf der Leiter zur Rechten und zur Linken nehmen ihm allem Anschein nach nicht viel von der Last ab, ja ihre Körper stehen fast lässig da und keineswegs in Muskelspannung, sodaß man nicht den Eindruck gewinnt, daß sie Johannes in dem dargestellten Augenblick wesentlich unterstützen. Ebenso müßte, wenn wir Rembrandt mit Rubensschem Maßstabe messen wollen, die unwirkliche, nicht der sinnlichen Erfahrung entsprechende Lichtführung im Bilde auffallen.

Rubens ging von der äußeren Erscheinung aus, Rembrandt suchte die innere Bedeutung der Dinge.

Bei ihm werden wir zuerst durch die seelische Erfülltheit der Gestalten getroffen. Johannes fesselt unser Auge, der die ganze teure Last auf seiner Schulter trägt und in tiefer Ergriffenheit zu dem Haupt des Gestorbenen aufblickt. Es ist gerade gut im Sinne des seelischen Ausdrucks und im Sinne der seelischen Wirkung, daß dieses wunderbare Motiv nicht durch ausladende Bewegungen und Muskelspannungen der anderen beeinträchtigt und in seiner Wirkungskraft gestört wird. Es ist gut, daß die Beleuchtung nicht alle gleichmäßig trifft, und es ist überaus sinnvoll, daß der erloschene Körper des Heilandes wie eine Quelle des Lichtes erscheint, das von ihm ausströmt und von sich aus den Vorgang zu erhellen scheint.

Während das Gemeinsame aller Gestalten bei Rubens in ihrer sinnlichen und funktionellen Verrichtung liegt, sind die Gestalten bei Rembrandt durch die Liebe und Ehrfurcht vor

dem Toten und durch eine heilige Scheu verbunden. Christus selbst erscheint nicht wie irgendein Toter, um den man sich müht, sondern wie ein Toter, in dem ein höheres Licht glühte, das sterbend noch seinen milden Schein ausstrahlt. Christus ist nicht als mächtiger und göttlicher Sohn des himmlischen Vaters dargestellt, sondern als der göttlichste Mensch, als ein von überirdischer Erleuchtung erfüllter Mensch, dessen Tod die Seele des Beschauers wie ein Blitzstrahl treffen soll.

Um die gleiche Zeit, in der Rubens und Rembrandt im nördlichsten Europa in einem reinen Konkretionsstil schufen, bog die Kunstentwicklung in einem angrenzenden Lande wiederum ins Abstrakte ein.

Die französische Kultur war im 17. Jahrhundert jung. Die furchtbaren Kriege des 16. Jahrhunderts hatten das Land verwüstet, die Autoritäten untergraben, eine allgemeine Verwilderung und Anarchie geschaffen, die Bevölkerung verarmt. Erst Heinrich IV. war es im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gelungen, dem wüsten Durcheinander ein Ende zu bereiten. Jetzt erst kam das Leben wieder in ruhige Geleise, der Wohlstand hob sich und das Bedürfnis nach fester Ordnung und straffen Regeln wurde nach den tumultvollen Jahren so groß, daß es auch ins neu erwachende Kunstleben übergriff. Ludwig XIII. und vollends der siegreiche Ludwig XIV. waren in ihrem Streben, alle Kräfte des Landes, allen Glanz in ihrem Machtbereich zu konzentrieren, die vorbestimmten Förderer akademischer Ansätze. So geschah es, daß in Frank-

reich sich im 17. Jahrhundert die Opposition gegen die alten Zunftgesetze schnell verbreitete und 1648 von dem – wenige Jahre zuvor aus Rom zurückgekehrten – Le Brun die französische Akademie begründet wurde. Sie erhielt damit das künstlerische Unterrichtsmonopol, erhielt alle Staatsaufträge, hatte Titel, Ämter und Pensionen zu verteilen, veranstaltete Ausstellungen, war der Staatsmaschine eingegliedert und beherrschte das ganze Kunstleben; denn hinter ihr standen die Machthaber des Staates, standen Richelieu und Colbert, denen es darauf ankam, daß Kunst gleichbedeutend mit der Kunst wurde, die den Glanz des Sonnenkönigs mehren half, die die Würde, den Pomp, die großartige Pose des Hofes widerspiegelte. Dazu war ein Doktrinär wie Le Brun der geeignete Mann. Er war von der Wahrheit der akademischen Lehren durchdrungen und er legte sie als Maßstab an jedes Talent, als Grenzsperre vor jedes Kunstwerk, das gewissermaßen nur passieren durfte, wenn es die Gesetze erfüllte. Zu diesem Zweck wurden in der Akademie Konferenzen abgehalten, die die Probleme der Malerei durchsprachen, die vor Gemälden bekannter zeitgenössischer Künstler die Vorzüge und Fehler jener Werke festlegten und damit einen Regelkodex des Gut, Besser oder Schlecht schufen, dessen Unbeugsamkeit und Selbstherrlichkeit durchaus dem absolutistischen Prinzip der neu gestärkten Macht, wie sie der König und der Staat repräsentierten, entsprachen. Die Regeln, die dort herrschten, bezogen sich denn auch hauptsächlich auf Fragen der Wohlanständigkeit und Schicklichkeit, der Moral, der Würde, – der Bienséance und

Convenance. Die vornehmsten Personen mußten am besten ausgeführt, am besten beleuchtet, am edelsten gestaltet sein. Unedle Tiere durften nicht auf erhabenen biblischen Bildern angebracht sein; nur diese waren zulässig, nur solche Mittel künstlerisch. Auch die Rangordnung der Künstler war streng festgesetzt. Obenan standen Raffael und Poussin. Natürlich nicht der junge Raffael, natürlich nicht der Poussin der hinreißenden Bacchanale, der tiefsinnigen Landschaften, sondern der Poussin, wie er sich im Zwang königlicher Aufträge und unter der Botmäßigkeit mächtiger Gönner zeigte. Das Abendmahl ist eines der Werke, das für den akademischen Stil vorbildlich wurde. Hier ist nicht auf Stimmung, auf Gefühl oder Dramatik Wert gelegt, sondern auf Würde, Haltung, kompositionell grandiose Anordnung. Der Wille, die isolierende Objektivität dominieren durchaus. Das Licht ist in klarer Logik, von einer bestimmten Lichtquelle aus, durch den Raum geführt. Wenn man die einzelnen Gestalten durchgeht, so wird man eine reiche psychologische Abstufung zwischen dem Ausdruck der einzelnen gewahr werden, aber es wird einem nicht warm dabei; denn kein Gefühl scheint nacherlebt, sondern es ist nur begrifflich und verstandesmäßig erfaßt. Obendrein ist durch das Typisierende der Gesichter und das Streben, keinem etwas von seiner statuarischen Würde zu nehmen, der Ausdruck kein Ausdruck mehr, sondern nur eine sehr geschickte Maske.

So sah das Ideal der Akademie aus. Ein Ideal, das aus der Atmosphäre von Paris um 1640 erwachsen war, die von der Vernunft, der Methode, der Moral eines Descartes,

eines Pascal durchtränkt war, die ihre besten Kräfte aus dem herben Aszetentum von Port Royal und dem Ethos der frühen Tragödien eines Corneille sog. Dieses Ideal ist durch drei Jahrhunderte hindurch weitergegeben worden in der Reihe derjenigen Künstler, die wie Poussin in jenem Abendmahl, vom Begrifflichen, vom Abstrakten ausgingen. Derselbe Nicolas Poussin aber, der dieses nüchterne, abstrakte Abendmahl schuf, hat in dem barocken Rom die Kraft zu einer Synthese aus Abstraktem und Konkretem gefunden.

Ein Werk z. B. wie der „Triumph des Pan" ist aus dem abstrakten Ideal der antiken Schönheit entstanden. Vielleicht glaubte er selbst der Antike darin nur möglichst nahezukommen und fand darin sein Genügen. Unbewußt aber goß er sein subjektives lebendiges Empfinden in seine Formen.

Er belebte jede Linie mit der bis in die Fingerspitzen vibrierenden, nervösen Sinnlichkeit des Franzosen, so daß die Idee durch das konkrete Leben erfüllt und der Niederschlag des Lebens durch die Idee gebändigt wurde. So entstand ein Ornament von geistbeschwingtem Rhythmus, in dem das Entzücken vor dieser Welt von Körpern, Bewegungen, Licht, Luft und Farben glüht, die der Künstler mit seinem ganzen Sein erlebte.

Im 18. Jahrhundert artete die Gefühlskunst des Barock im Rokoko im Spielerischen aus. Das Revolutionszeitalter hat von neuem den Ausschweifungen des Gefühls durch Aufstellung intellektuell erkannter Ideale entgegenzuwirken gesucht. Es hat aus der Menschheitsgeschichte abgeleitete abstrakte Forderungen an seine Zeitgenossen gestellt und durch

brutale Willenshandlungen die Verwirklichung dieser Forderungen erstrebt. Ein solches Geschlecht konnte auch künstlerisch die Welt nicht mehr als Ganzes, als untrennbare Einheit auffassen, sondern nur durch die Brille ihres auf das Abstrakte gerichteten Willens betrachten. Die Künstler wollten nicht die ganze Welt als Schein erfassen und vorstellen, sondern dem absoluten Charakter ihrer Ideale entsprechend in ihrer Kunst das absolute Sein sinnfällig machen.

Der formale Unterschied zwischen Bildern des 18. Jahrhunderts und Bildern aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts besteht darin, daß die Klassizisten alle Formen wieder wie in der frühen Antike und wie in der Frührenaissance einzeln erfaßten. Die Klassizisten betonten von neuem das Konstruktive in allen Erscheinungen und die funktionellen Werte jeder Form. Sie sahen plastisch, setzten die Flächen in scharfen Linien voneinander ab und legten die Farben ihrer Bilder koloristisch an. Ein Bild wie Davids Schwur der Horatier verdeutlicht das.

Das festliche, phantasievolle, in Schönheit schwelgende und alles harmonisch verbindende Gefühl, das im 18. Jahrhundert in Watteau, Fragonard und ihrem Kreise zum Ausdruck gekommen war, gelangte nach den kurzen Jahrzehnten des Klassizismus in der Romantik des 19. Jahrhunderts wieder an die Oberfläche. Seit dieser Zeit standen Wille und Gefühl in ununterbrochener Wechselwirkung. Die einzelnen Perioden lösten sich in immer schnellerer Folge ab, bis gegen Ende des Jahrhunderts die gesamte Kunst durch Formzertrümmerung zerfiel.

Die Auflösung der Einzelform durch den Impressionismus

Die Geschichte der spätrömischen Kunst zeigt die Entwicklung der Formenzertrümmerung innerhalb der antiken Tradition. Auch unsere Kunstepoche zeigt alle Symptome der Formauflösung. Wollte man ihren ersten Anfängen nachspüren, so käme man dazu, eine Geschichte der malerischen Darstellung im Bilde zu schreiben, die mit einer Geschichte der Auflösungserscheinungen in der Kunst vom 16. und 17. Jahrhundert an gleichbedeutend sein würde. Die Formauflösungstendenzen des malerischen Stiles wurden vom 17. Jahrhundert an mehrfach gehemmt, zuerst durch die abstrakten Forderungen der Akademien, dann durch den Klassizismus, endlich durch den Akademismus des 19. Jahrhunderts. Von der Romantik an tritt die egozentrische Grundtendenz in der Kunst siegreich auf. Von dieser Zeit an herrscht ein lyrischer Solipsismus, dessen künstlerische Sprache der Impressionismus wurde.

Wie der Nihilismus die traditionelle menschliche Gesellschaftsordnung im 19. Jahrhundert allmählich zerfressen hat, so hat auch der Impressionismus die Kunstformen der gleichen Zeit nach und nach zersetzt.

Impressionismus hat es schon vor dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gegeben, insofern als schon in früheren Perioden eines Konkretionsstils Handzeichnungen und Bilder nur optische Werte wiedergaben. Es gibt Handzeichnungen von Albrecht Dürer, Nicolas Poussin und fast von allen großen Meistern der Vergangenheit, in denen nur die optischen Eindrücke der Dinge aufgezeichnet sind. Indessen, es wäre töricht, wollte man deshalb Albrecht Dürer als einen Vorläufer des modernen Impressionismus hinstellen, ja, nicht einmal Nicolas Poussin darf man als einen Vordermann Monets bezeichnen, obwohl Poussin auf gewissen Bildern, wie z. B. seinem „Orpheus und Euridike", ganz wie Monet Hintergrundfiguren in Farbtupfen gegeben hat: den Torso als größeres Farbzäpfchen, die Arme und Beine als dünnere Farblinien und den Kopf als hellere Farbfläche. Trotzdem erscheint es bedenklich, eine Ahnenreihe des Impressionismus aufzustellen. Es gab weder im Zeitalter Dürers noch im Zeitalter Poussins eine impressionistische Weltanschauung, die ihren Ausgang allein vom Sinneseindruck nahm und ihren Gipfelpunkt in der Summe der Augenerlebnisse erblickte, sondern die Darstellung optischer Eindrücke war dem Künstler nur ein Mittel zum Zweck.

Dürers künstlerisches Ziel im ganzen gesehen, war dem Impressionismus gerade entgegengesetzt. Er wollte die Welt fassen nicht wie sie scheint, sondern wie sie ist. Er wollte das Absolute, wollte das Wesen eines Dinges vollkommen erschöpfen. Poussins künstlerischer Leitgedanke lag in der orga-

nischen Entfaltung seiner Darstellungen. Beide Künstler strebten nach Harmonie, nach Ausgeglichenheit zwischen dem Schein der Welt und ihrer Idee. Bei beiden handelt es sich also um eine Synthese von Abstraktion und Konkretion.

Während der Impressionismus in den Werken von Poussin und Velasquez im Hintergrund eine bescheidene, unaufdringliche und nicht selbständige Rolle gespielt hat, wurde er allmählich immer mehr in den Vordergrund getrieben, löste auch im Vordergrund die Formen auf, so daß auch sie nur in ihrem optischen Wert und nicht mehr in ihrer plastischen Körperlichkeit in Erscheinung traten. Auf Goyas Maibaum ist keine Einzelform mehr deutlich herausgearbeitet, sondern Klumpen und Massen, für deren Entwirrung das Auge eine Weile braucht. Goya kam gar nicht mehr, wie hundert Jahre vor ihm noch Poussin, auf den Gedanken, die impressionistische Darstellungsart nur auf den Hintergrund zu beschränken und dem unruhigen Schein einer Komposition des ruhenden Seins voranzustellen, sondern er legte das ganze Bild impressionistisch an. Indessen der Maibaum ist noch ein Fernbild. Einige Jahrzehnte später wurden auch Nahbilder impressionistisch dargestellt. Damit gewannen die formauflösenden Stilfaktoren Einfluß auf die gesamte künstlerische Darstellung. Indem die Gegenstände im Vordergrund auch nur als optische Werte, in Farbenzäpfchen und Farbentupfen gegeben wurden, verlor sich im Laufe der Zeit mehr und mehr die Gabe, das plastisch Konstruktive der Dinge zu erfassen und darzustellen. Aber nicht nur die Begrenztheit und Geschlossenheit der Formen

durch Linien, Flächen und eindeutige Farben wurde aufgelöst, sondern auch die Skandierung der Massen im Bilde. Die konsequenten Impressionisten verneinen, der materialistischen Weltanschauung der Zeit entsprechend, nicht nur ein Absolutes und Typisches der Dinge, vermeiden nicht nur, Menschen und Gegenstände im Zustande des ruhenden Seins, isoliert von Licht, Luft und den Einflüssen ihrer Umgebung darzustellen, sondern lehnen auch die Skandierung der Massen und Flächen ab, weil durch einen vom Künstler in das Bild hineingetragenen Rhythmus dem Motiv die Unmittelbarkeit, das Zufällige, das Augenblicksmäßige genommen zu werden droht, das sie gerade zum Ausdruck zu bringen sich mühen.

In Deutschland findet man in diesem Sinne die reinste Form des Impressionismus, während in Frankreich die klassische Tradition des Landes z. B. in der Skandierung der Flächen stets stärker zum Ausdruck kommt.

Die Skandierung der Farben und Formen im Bilde entspringt ebenfalls dem Drange, Ordnung in das Scheinhafte und Zufällige der Welt zu bringen, eine Idee der Gesetzmäßigkeit dem Beschauer zu vermitteln, — also einem Willen zur Abstraktion. Da wir aber im Verlauf jeder Kunstepoche gesehen haben, daß formauflösende Tendenzen nur innerhalb einer reinen Gefühlskunst zum Durchbruch kommen können, so erkennen wir in Rhythmus und Skandierung ein Gegengewicht gegen jene formzertrümmernde Tendenz.

Bezeichnenderweise begegnen wir diesem Kunstprinzip vornehmlich bei allen jenen Völkern, die gemäß ihrer Rasse,

ihrer Gesinnung oder äußerer Interessen unter der Botmäßigkeit der griechisch-römisch-romanischen Weltansicht und Kunstauffassung stehen. Die Franzosen dürfen in diesem Sinne mit besonderm Recht als die Erben Griechenlands gelten. Vom 17. Jahrhundert an war ihr ehernstes Kunstgesetz: Eurythmie. Sie forderten das Schöne, d. h. die anmutige, liebliche, gefällige Ansicht der Dinge, sie forderten, daß die Dinge harmonisch gegliedert seien, und daß alle Gefühle, auch die heißesten und häßlichsten, mit Maß und Würde vorgestellt würden. Dieser Forderung sind Poussin und Claude Lorrain, Watteau und Boucher, Ingres und Puvis de Chavannes in wunderbarer Weise gerecht geworden. Das Übergewicht des Gefühls gegenüber dem Begrifflichen prädestiniert dagegen die Deutschen zu einer formauflösenden Kunst.

Charakteristisch in diesem Zusammenhange ist, daß von denjenigen Franzosen, die der Forderung nach Rhythmus und Gesetz nicht unbedingt gerecht werden, wie Delacroix, Daumier, Rodin, Deutsche zuweilen behaupten, es lebe eine germanische Leidenschaft in ihnen, sie seien von germanischer Glut oder dergleichen mehr. Bezeichnend ist ferner, daß diese Künstler in Frankreich stets einen schweren Stand gehabt haben.

Selbst in den kühnsten Neuschöpfern in Frankreich, in Künstlern wie Manet, Monet, Pissaro und Sisley, die als Revolutionäre wirkten, ist doch die klassische, griechisch-romanische Tradition lebendig.

Überall wird in den Werken der französischen Impressio-

nisten rhythmisches Gefühl deutlich, und wenn die ordnende, skandierende Hand des Künstlers nicht erkennbar wird, so sind doch wenigstens die Naturausschnitte stets in der Art ausgewählt, daß des Künstlers rhythmisches Gefühl angeregt, sein Bedürfnis nach Harmonie befriedigt werden konnte. So ist z. B. Monets Bild aus Holland taktmäßig gegliedert. Jeder Raumabschnitt zwischen zwei Fahnenstangen steht in einem deutlich sichtbaren Verhältnis zu dem nächsten und allen übrigen von 1:2 oder 1:3, ebenso sind die Raumabschnitte zwischen den Fahnenstangen und dem rechten sowie dem linken Bildrand fast gleich. Man wird beinahe an eine Aufteilung in halbe und viertel Noten erinnert. Das gleiche gilt von den Holzpfählen, den Häusern, ja den farbigen Schatten im Wasser. Alles steht im Verhältnis zueinander, ist trotz seines Realismus und seiner natürlichen Frische organisiert.

Pissaros Tuilerien zeigt ebenfalls rhythmisches Gefühl. Dem Louvreflügel links entspricht die dunkle Baummasse rechts. Und wie der Louvre von einem turmartigen Ausbau überhöht ist, so hebt sich auch rechts über die Baummasse eine Baumkrone heraus. Trotzalledem ist der momentane, beengte Charakter eines von Luft und Licht durchströmten Naturausschnittes erhalten geblieben.

Es gibt eine Anzahl deutscher Werke, die unter französischem Einflusse entstanden sind und daher wie jene rhythmisch gegliedert sind. Im allgemeinen aber enthält sich der deutsche Impressionist der Rhythmisierung der Formen und Farben.

Die liegende Frau von Waldemar Rößler ist einfach gemalt, wie sie daliegt. Es ist dem Künstler ganz gleichgültig, ob Vordergrund und Hintergrund formal und farbig zu ihr in einem anmutigen Verhältnis stehen. Er will gar nicht Anmut geben, sondern Wahrheit. Die Wahrheit, sagen diese Künstler, leidet, wird beeinträchtigt, wenn ich Rücksicht auf die Schönheit nehme.

Die Abendlandschaft Rößlers ist dort aufgenommen, wo sich gerade durch eine Buschöffnung der Ausblick auf ein Feld im Spätsommertag bietet. Geht gerade ein Mann vor der Leinwand vorüber, so kommt er mit auf das Bild. In diesem Sinne sind die deutschen Freilichtmaler und Impressionisten viel konsequenter als die Franzosen. Der Deutsche malt, wo und was sein Auge reizt. Der Franzose ist wählerisch in seinen Motiven. Nicht, daß er sich vor diesem oder jenem Motive scheute, aber er sucht in der Natur so lange, bis er ein Motiv findet, in dem er sein ererbtes und Jahrhunderte lang gepflegtes Gefühl für Eurhythmie zur Geltung bringen kann. Der Deutsche wird sich nicht scheuen – vor allem, wenn er den Einfluß römisch-romanischer Gesetzmäßigkeit noch nicht erfahren hat – kräftige Farben, Rot, Grün, Blau, Gelb unvermittelt ohne Übergänge nebeneinanderzustellen und, was sehr wesentlich ist, mit ungeheuren Helligkeitsunterschieden zueinander, auch wenn sie – vielleicht auch gerade weil sie – dadurch eine barbarische Buntheit ergeben. Der Franzose aber wird stets alle Farben zueinander abstimmen, ihre Beziehungen zueinander entwickeln, sie verbinden, organisieren,

rhythmisieren. Der musikalische Zusammenklang aller Formelemente im Kunstwerk, die formale Harmonie bedeuten für den Franzosen die höchste Vollendung; der formalen Harmonie wird das Subjektive untergeordnet. Dem Deutschen gilt als höchste Aufgabe, sein subjektives Schauen oder Erleben in denkbarster Unmittelbarkeit, in dem denkbarsten Grad von Wahrheit und Aufrichtigkeit zum Ausdruck zu bringen. Eine Ein- oder Unterordnung seines subjektiven Wollens und Formens unter irgendeine Gesetzmäßigkeit erscheint dem Deutschen eine Fälschung und Trübung der Wahrheit.

Darum besitzen die Kunstwerke der Franzosen so oft jene einschmeichelnde Süße, durch die sie die Welt erobert haben.

Deutschen Werken fehlt eine klare Harmonie, wie dem ganzen Zeitalter des Materialismus, der Mechanisierung und des Spezialistentums besonders in Deutschland Harmonie fehlte. Der Zusammenklang aller Formelemente in deutschen Bildern wird durch die Kraft subjektiven Ringens und Gestaltens gebrochen und gestört. Subjektive Einzelerkenntnisse und subjektive Einzelformen haben in deutschen Kunstwerken die Präponderanz über die harmonische Ausgeglichenheit. Der Franzose ist ein Meister in der Beschränkung, der Deutsche ein Gestalter faustischen Ringens. Er will die Peripherie des Schauens und Gestaltens immer erweitern und in Bezirke vordringen, vor denen der Franzose zurückscheut, weil er fürchtet, in ihnen sein Gleichgewicht zu verlieren. Die Kunst der griechisch-römisch-romanischen Welt ist eine Kunst, die im Gleichgewicht aller Dinge beruht. Die

Kunst der Germanen ist eine Kunst, die unter Geringschätzung, beziehungsweise Unkenntnis des Gleichgewichts im subjektiven Ausdrucks des einzelnen ihr Schwergewicht hat.

Der Rhythmus in Bildern der französischen Impressionisten ist indessen ein letzter Rest klassischer Überlieferung, ein Rest des Abstraktionsstiles, jener aus dem Willen geborenen Kunst, deren Überlieferungen im weiteren Laufe der Entwicklung von den auflösenden Gewalten des Impressionismus fortgeschwemmt wurden. Schon in Seurats und Signacs Werken ist die ordnende Hand nicht mehr vorhanden. Auch die Formauflösung ist in diesen Bildern weiter vorgeschritten. Es gibt in ihren Darstellungen nicht eine klare Linie, nicht eine einzige geschlossene und unbegrenzte Form mehr. Alles ist in Farbentupfen und Farbenzäpfchen, in ein Licht- und Farbengeflimmer aufgelöst. Man kann sich denken, daß diese also aufgelösten Formfragmente ganz zerfallen mußten, sobald sie von einem Sturm getroffen wurden.

Diesen Sturm entfesselte Marinetti. Es ist ganz gleichgültig, ob die von ihm hervorgerufene künstlerische Bewegung die Marotte eines Dandy war und ob er die von ihm befeuerten Künstler bezahlt hat. Wesentlich ist, daß seine auflösenden und zersetzenden Ideen Zündkraft besaßen und in Moskau, Rom, Barcelona, Paris und Berlin gleichzeitig auf einen vorbereiteten Boden fielen.

Durch den Wirbelwind seiner Ideen brachen die schon mehr oder minder aufgelösten Kunstformen ganz zusammen, und es gab ein großes Trümmerfeld. Das sind die Bilder der Futuristen.

Schon der Impressionist stellte Naturausschnitte unter Einbeziehung der Licht- und Luftschwingungen dar, die eine erhöhte Anforderung an das mitschaffende Auge des Beschauers stellten, Anforderungen, an die unser Auge durch die Aufnahme schnell vorüberziehender Landschafts- oder Städtebilder, durch den Ausblick auf bewegte Straßenbilder, durch das Eisenbahn- und Trambahnfahren gewöhnt worden ist.

Bilder wie Pissaros Boulevard des Italiens, in denen derartige Natureindrücke konkretisiert worden sind, regen so das Auge zum Mitschaffen an. Es sieht halbe Formen, die es aus Erinnerungsbildern ergänzen muß; es sieht dunkle Massen, die es entwirren muß, um zu einem Formeindruck zu gelangen, kurz es leistet dieselbe Arbeit wie das Auge eines Menschen, der oben auf dem Omnibus die ganze Stadt durchfährt und sich müht, die an ihm vorübergleitenden Gesichter festzuhalten.

Noch konsequenter ist diese rein konkretisierende Kunstabsicht in einem futuristischen Bilde, wie dem Pan-Pan-Tanz von Gino Severini durchgeführt. Wenn man in einen geschlossenen Raum tritt, der von einer festlich bekleideten, eng zusammengedrängten und lebhaft gestikulierenden Menge erfüllt ist, empfängt man einen besonders verwirrenden Eindruck von Formen und Farben. Tanzmusik dringt einem entgegen, wilde Rhythmen, ohrenbetäubender Lärm, Geplauder, Gelächter, Gekreisch, Gejubel, betörende Parfüms. Dies alles nimmt die Sinne gefangen. Die Augen fangen auf: hier einen hellen Tisch, dort einen Arm, hier ein Bein, dort den Teil eines

Stuhles, hier ein Auge, dort eine Flasche. Die Augen, die durch den Gesamteindruck erregt hin und her flackern, müssen sich schon unter Aufbietung einer besonderen Kraftanstrengung zur Ruhe zwingen, um ein ganzes Gesicht, eine einzige Form in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. Wer nach dem ersten Blick in solchem Saal die Augen nach einer Sekunde wieder schließt, nimmt etwa den Eindruck mit, den Severini in diesem Bilde dargestellt hat. Also auch dieses Bild ist eine Darstellung der Wirklichkeit, eine fragmentarische Schilderung, die Darstellung eines Eindrucks, dessen die meisten sich nicht bewußt werden, weil sie ein buntes Bild des Lebens länger anschauen als eine Sekunde, allein aus dem automatischen Grund, um ein klares, festgefügtes Erinnerungsbild mitnehmen zu können.

Klar ist dieses Bild nicht, will es aber auch nicht sein. Seltsam ist, daß der Künstler selbst zur Erklärung seiner Kunst, die er 1917 im Mercure de France veröffentlichte, die ganze Geschichte der Philosophie, Geometrie und Stereometrie von Plato, Bacon bis Poincaré und Boucher aufgeboten hat, während diese reizvolle Farbenkomposition doch nichts anderes ist als eine Vervielfältigung und Erhöhung der Darstellung von Bewegungen und atmosphärisch bedingten Erscheinungen und damit eine natürliche und naheliegende Weiterführung des Impressionismus.

Es ist in diesem Bilde versucht worden, mehr zu geben, als auf einer ruhenden Leinwand dargestellt werden kann. Die Formauflösung ist bis zu einer Zerlegung aller Formen

in Bruchstücke durchgeführt worden, die wie auf einem Trümmerfeld übereinander- und durcheinandergeschoben sind. Vielleicht würden sie sich zu lesbaren Formen zusammenschließen lassen, wenn sie nicht fest auf der Leinwand ruhten, sondern der Bewegung entsprechend, die sie darstellen, sich kaleidoskopartig durch- und übereinander bewegen ließen. Dadurch allerdings würden grundlegende Gesetze der Staffelmalerei verletzt und einem Gemälde Eigenschaften gegeben werden, die nicht mehr gestatten würden, es als ein Werk der bildenden Kunst zu bezeichnen.

Hier handelt es sich schon nicht mehr um die Auflösung der Einzelform, sondern um die Auflösung der gesamten Bildform. Die Darstellung als Ganzes ist nicht mehr begrenzt und geschlossen, – die Darstellung könnte bis in die Unendlichkeit weitergeführt werden.

Hier setzt ein neuer Abschnitt in der Formzertrümmerung der bildenden Künste ein.

Die Zertrümmerung der Bildform im Expressionismus

Unter dem Gesichtspunkt der Zersetzung jeglicher Stabilität ist der Expressionismus keine Gegenbewegung des Impressionismus, sondern seine logische Fortführung, in deren Verlauf die Formauflösung bis zu ihren letzten Konsequenzen getrieben wird. Gegenbewegung ist der Expressionismus nur insofern, als er nicht mehr sinnlich Erfaßtes darstellt, sondern seelisch Erlebtes konkretisieren will. Der Expressionist will seinen eigenen Seelenzustand in letzter Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringen. Auch er ist ein lyrischer Solipsist.

Ein Liebesseufzer, so etwa argumentieren die Expressionisten, ist ein unmittelbarerer Ausdruck des Liebesgefühls, als die Einkleidung eines solchen Gefühls in eine schön formulierte Liebeserklärung. Ein Angstschrei wirkt direkter als die wörtliche Ausprägung der Furcht: „Ich habe Angst vor dem Tode." Das Kinderlallen ist eine unmittelbarere Sprache als die Symbolisierung der Gefühle in einer geregelten und abgegrenzten sprachlichen Ausdrucksform. Allerdings kann man nicht sagen, daß das Lallen der Kinder stets eine allgemeinverständliche und überzeugende Ausdrucksform ist. Das trifft

natürlich auch zu, wenn Erwachsene lallen, d. h. unverständliche, unzusammenhängende Laute von sich geben. Übrigens scheint mir in der Vorliebe der heutigen Generation für Kinderkunst ein Widerspruch zu liegen. Jene Künstler behaupten, es sei eine Verblendung des menschlichen Geistes, in Kunstwerken das Gegenständliche zu sehen und erkennen zu wollen, während das Gegenständliche nur Anregung und auf der Bildfläche gewissermaßen zufällig vorhanden sein dürfte, ohne jeden andern als reinen Formwert. Sie berufen sich dabei auf die Kinderkunst und auf die Kunst der primitiven Völker.

Nun wissen wir aber alle, daß ebenso primitive Völker wie Kinder ganz allein vom Gegenständlichen ausgehen. Ja, daß beide sehr oft aus mechanischem Bewegungstrieb kritzeln, das Entstandene aber erst in dem Augenblick bewerten, als sie etwas Gegenständliches in die Form hineininterpretieren können.

Die Expressionisten wollen nicht, daß ihre Werke literarisch oder wissenschaftlich interpretiert werden. Sie verbieten den Beschauern, sich auf die Eselsbrücke der Formalästhetik oder der psychologischen Deutung zu stellen, wollen vielmehr, daß sie die Farben und Linien ihrer Bilder unmittelbar mit der Seele aufnehmen. In der Sammlung Herwarth Waldens hängen zwei ältere kleine Landschaften von Kandinsky, die als eine letzte Konsequenz des Impressionismus erscheinen. In ihnen sind farbige, aus einer Landschaft herausgelesene Eindrücke dargestellt. Aus diesen abgeleiteten Farben heraus erfand der

Künstler in späteren Arbeiten freie Kompositionen von Farben und Linien, die nicht an Gegenständliches gebunden sind. Sie wollen nicht mehr den sichtbaren sinnlichen, sondern den seelischen Eindruck einer Landschaft vermitteln. Sie geben eine farbige Phantasie über die Gefühle, die den Maler vor einer Landschaft bewegten. Dadurch wirken sie wie Urlaute der menschlichen Seele durch sich selbst und nicht auf dem Umweg über symbolische Gegenständlichkeit. Es wird Menschen geben, denen eine solche Farbenkomposition gar nichts zu sagen vermag. In andern Menschen dagegen werden diese reinen saftigen Farbenwellen in ihrer Glut einen angenehmen oder erregenden Reiz auslösen.

Die Möglichkeiten dieses Stiles aber werden meines Erachtens überspannt, wenn man glaubt, durch solche ungegenständlichen Linien und Farbengewebe einerseits transzendentale Werte, d. h. Erkenntnisse, die vor der Erfahrung liegen, zum Ausdruck bringen, andererseits die Erfahrung transzendieren zu können.

Vielfältig wird vor Bildern von Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Max Ernst u. a. auf die Tonfolge in Musikwerken als einer Analogie zu der Farbenfolge in diesen Gemälden verwiesen. Allein jedem Musikwerk liegt nicht nur ein Motiv, ein ganz klar und scharf umrissenes Thema zugrunde, sondern in jedem Musikwerk ist dieses Thema auch mit mathematischer Folgerichtigkeit durchgeführt. Vor allem aber ist die musikalische Sprache dem Menschen verständlich, weil der Laut ein direkterer Ausdruck des Gefühls ist als die

Form, weil der Rhythmus der Leidenschaft, der Trauer, der Fröhlichkeit, des Jubels, des stürmischen Vorwärtsdringens durch Jahrtausende alte Vererbung oder Überlieferung so in jedem menschlichen Körper lebt, daß wir denselben Rhythmus in der Musik sofort herausspüren, mitschaffen, nacherleben und folglich verstehen können. Es ist einleuchtend, daß sich seelischer und körperlicher Rhythmus, d. h. Bewegung in einer in der Zeit verlaufenden Kunstform wie der Musik konkretisieren läßt, nicht aber in einer so gebundenen, auf eine Bildfläche beschränkten Kunst wie der Malerei.

Das können auch Kandinsky und sein Kreis nicht ändern. Infolgedessen scheint es mir, daß die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit sich ebenso wie im Kubismus auch in dem sogenannten dingbefreiten Expressionismus in einer Sackgasse festgefahren haben.

Während Kandinsky und sein Kreis Gefühlskunst geben, das Chaos der eigenen Seele in einem Linien- und Farbenchaos darstellen wollen und den Betrachter mitten in dieses Chaos hineinstellen, damit er durch Intuition sich einfühle, wollen die übrigen Expressionisten die Welt der Erscheinung klären und deuten, indem sie durch Beschränkung oder Deformierung der Formen das Wesen, die Seele, die geistigen Energien der Gegenstände bloßzulegen versuchen. Nicht den Abglanz der Dinge, sondern ihre Transzendenz wollen die Expressionisten konkretisieren.

Sowohl der dingbefreite als auch der am Gegenständlichen haftende Expressionismus hat den Sinn der bildenden Kunst

überspannt, indem die Künstler versuchten, durch das Sprengen und Zerschlagen der letzten Reste optisch faßbarer Formen, die die Impressionisten von der sinnlichen Erscheinung noch übriggelassen hatten, das Wesen der Dinge bloßzulegen. Ihr Verfahren gleicht dem mutwilligen Treiben eines Kindes, das hinter dem Spiegel das Sein der Dinge sucht, deren Schein der Spiegel ihm zeigt. Doch das ist ein unzulängliches Gleichnis. Das Kind wird nur von unerfahrener Neugierde getrieben. Der Expressionist aber ist der Welt müde, sein Gefühl ist unbefriedigt; er will die sinnlichen Formen deshalb zerschlagen, weil er hinter ihnen einen Sinn zu erkennen hofft, der ihm Freiheit, Glück und Friede bringt. Er will sich von dieser Welt erlösen, indem er sich in die Metaphysik rettet. Das durch Technik und Wissenschaft allzu bewußte Dasein ist den Intellektuellen zur Qual geworden, hat sie unproduktiv gemacht. Aus zorniger Rache gegen den Zustand des Leidens, in das sie das Dasein versetzt hat, zerschlagen sie die Ausdrucksformen, die Wissenschaft und Technik ihnen leihen, und drängen zu den Quellen des produktiven Unbewußten. Die Zersetzung der Kunstform in der Malerei, die Auflösung der Bildform, die willkürliche, wahllose und unorganische Aufreihung von Urlauten auf Leinwand, Holztafeln oder Papier kann nicht als künstlerisches Ziel gelten. Für das gemalte Bild sind, solange man überhaupt seine Existenzberechtigung zugibt, allgemeine Normen maßgebend. Es muß innerhalb eines bestimmten Formates Linien, Flächen, Formen und Farben in einem Organismus sinnlich faßbar zur Darstellung bringen. Verneint man diesen

Organismus, setzt man an die Stelle des Organismus subjektive Willkür, will man statt des sinnlich Faßbaren das unfaßbare Unbewußte, die Seele, darstellen, so heißt das, an die Stelle des Sichtbaren das Unsichtbare, an die Stelle der organischen Fügung das Chaos setzen.

Niemals kann es der Zweck einer Malerei sein, ob sie für einen auserlesenen Kreis der Geistigen oder für die breite Masse bestimmt ist, Chaos an sich zu geben. Die Malerei ist eine Kunst der sichtbaren Form. Wer die Form verneint, vor der sichtbaren Welt flieht, kann kein Bild malen, er kann höchstens die ekstatische Zerrissenheit seiner Seele, die Angstschreie seines Herzens, die Weltflucht seines ganzen Wesens in Linien- und Farbenfragmenten zum Ausdruck bringen.

Das aber sind keine Bilder mehr, wenigstens nicht mehr Gemälde, für die der Begriff zulässig ist, unter dem wir die Werke der Malerei seit der geschichtlichen Antike zusammenfassen. Es sind höchstens die letzten Trümmer einer Kunstform, deren allmählicher Zersetzungsprozeß von Rembrandt und Goya bis zu den Futuristen zu verfolgen ist.

Allein die Malerei der Expessionisten scheint mir nicht nur diese negativen Werke zu enthalten, wie auch der große Zerstörer Krieg nicht nur negativ wirkt, sondern indirekt positive Arbeit leistet, so sehr ethisch empfindende Menschen sich vielleicht auch dagegen sträuben werden, positive Werte aus dem Kriege abzuleiten. Ein Herrscher, der aus Machtrausch einen Krieg entfesselt, kann ein Instrument des Weltwillens sein, da die Überspannung eines Machtrausches notwendig

zur Niederlage führen muß; also kann der imperialistische Herrscher indirekt die bis dahin gehemmten Elemente des Bürgertums befreien. In diesem Sinne kann der Zerstörungsprozeß der Expressionisten indirekt ein kultureller und künstlerischer Gewinn bedeuten, indem er die Bahn freimacht für den tätigen Geist eines neuen Geschlechts. Die negative Seite des Expressionismus ist die Zersetzung und Zertrümmerung der Formen. Das Positive des Expressionismus ist zunächst ein Nicht-Künstlerisches, nämlich eine Gesinnung: eine neue Bewertung des Seelischen und lebendig Tätigen. Es erschöpft sich nicht in Verzweiflung über die Mechanisierung der Kultur, nicht in Weltflucht und Weltverneinung. Die Expressionisten führen nicht eine vita contemplativa im Sinne der frühen Christen, sie fühlen sich zu einer vita activa gedrängt. Das Positive des Expressionismus haben die jungen Aktivisten klar und scharf im tätigen Geist formuliert. Das Aktive des Expressionismus liegt darin, daß sie die Peripherie der Malerei erweitern wollen. Ob das möglich oder nicht, ist eine Frage für sich. Die Absicht muß erkannt werden. Die Expressionisten wollen mehr geben, als eine Leinwand aufnehmen kann, mehr ausdrücken, als Linien und Farben zu fassen vermögen, mehr darstellen, als ein Pinsel wiederzugeben vermag. Diese utopistische Forderung der Künstler unsrer Zeit ist eine Erscheinung, zu der man in den sozialen, politischen und militärischen Ereignissen Analogien findet. Es werden nach abstrakten Forderungen Staaten gegründet, aus synthetischem Drang Völkerbündnisse, wirtschaftliche Interessensphären

geschaffen, idealen Forderungen gemäß überstaatliche, zwischenstaatliche und die Welt verbrüdernde Organisationen erträumt. Diese hochgespannten und überspannten Forderungen, die einmal aus dem Verstande und damit aus dem Willen und ein anderes Mal aus dem Empfinden und damit aus dem Gefühl abgeleitet werden, bringen auf politischem und auf künstlerischem Gebiet Unzulänglichkeiten und Irrtümer mit sich, so lange, bis die tobenden Kräfte sich abgekühlt haben, bis die in dunkle Fernen drängende Sehnsucht in einem Bezirk sich eine Welt erbaut, die den Augen der übrigen Menschheit erreichbar und verständlich ist.

Dem kreißenden Weltgeist gleicht der tätige Geist der neuen Jugend. Seine Leistung gibt ein Bild vom Tage vor der Schöpfung.

Der Spanier Picasso, der Franzose Bracque, der Deutsch-Franzose Metzinger haben am entschiedensten, am radikalsten den Versuch zum Aufbau einer neuen Kunst gemacht. Ich halte ihre Versuche für unzulänglich, für gänzlich mißlungen, für ein grobes Mißverständnis, weil es nicht das Wesentliche ist, Neues um jeden Preis zu schaffen, sondern das Wesentliche die Erneuerung der Menschen ist, wie sie am verheißungsvollsten in der neuen Jugend einsetzt. Steht in der heranwachsenden Jugend ein neuer Geist auf, so wird sie von selbst das Neue bringen. Und dieses Neue wird nicht ein krampfhaft Ersonnenes, sondern ein aus Notwendigkeit Gestaltetes sein.

Der Bilderſturm der neuen Jugend

Der Geiſt dieſer neuen Jugend charakteriſiert ſich am beſten in ihren perſönlichen Ausſprüchen. Ich ſtelle daher dieſem Abſchnitt folgende Zitate voran:

Rudolf Kayſer, Krieg und Geiſt aus „Das Ziel", S. 31:

„Dieſer Krieg bedeutet das Ende der Literatur, will ſagen, der nach innen gerichteten Tätigkeit des Geiſtes. Dies Urteil iſt eine Banalität nur in Hinſicht auf die Ereigniſſe ſelbſt, deren dynamiſche Überlegenheit über die ſonſtigen Inhalte unſerer Gegenwart ja ſelbſtverſtändlich iſt. In Hinſicht auf die Literatur aber bedeutet es die Entwertung des Geweſenen, auf Grund des Mangels an ſchöpferiſchen Energien, an aktiven Werten deutſchen Schrifttums."

Ludwig Rubiner, Die Änderung der Welt aus „Das Ziel", S. 1101, Die Flucht in die Kunſt:

„In prophetiſcher Ahnung hat ſich alles, was vor dem Tode ſtand, in die Kunſt geflüchtet (wie Künſtler vor dem Tode gern in den Katholizismus). Denn die Kunſt — dies wird hier ganz beſonders deutlich — iſt nichts Abgeſondertes, ſondern eine politiſche Reaktionsform. Wie tief ging die Ahnung der Franzoſen, ſie ſchufen ſich vor dem Kriege ver-

zweifelt in Bildern ganz unvergängliche Paradiese. Ehe ihre Landschaften durchwüstet wurden. Der merkwürdigste Fall ist Spanien, zur völligen politischen Untätigkeit verurteilt. Spaniens Prophet ist der Antikünstler, der Kubist Picasso. Seine Bilder sagen, daß Macht nichts ist, und daß man ohne Macht, ohne Mittel, ohne Realität – allein aus dem Geiste – ungeheure Reiche verwirklichen kann. Die Werke Picassos sind messianische Weissagungen, denen das Volk fehlt. Gesetzgebung, der die Vollstrecker fehlen. Tröstungen über ewig Versunkenes.

Anmerkung. Vor dem Kriege schon, unbeeinflußt durch Naturgewalten, ging es bewußt für den Geist, gegen die Kunst. (Von 1912 bis 1914 in der Zeitschrift „Die Aktion" und gar – man erlaube – durch mich). Seitdem hat, mit entliehenen, schnell verstümmelten Begriffen phlegmatisch alberne Spießerfrechheit die Gelegenheit zu emsiger Verwechslung benutzt, und gegen irgend unbeliebte Kunstwerke mobilisiert. ‚Seid Politiker!' heißt aber: Wendet eure Intensität auf Verwirklichung, sonst passiert euch was! (Ist nun auch.) Seid gerade gegen die höchste, beste Kunst. Gegen den erhabenen Vorgang, der euch absorbiert. Der euch zur seligen Urzelle macht. Der euch – fürchterlichster aller grauenvollsten Wertlosigkeitstode – der euch isoliert!

Die feudale Behäbigkeit von Jahrhunderten ist schuld, wenn jeder Dümmling einen Malersmann, also einen Tenor, einen Reizling, genial geistig! nennen darf. Ganz große Künstler, Antikünstler schon, sind Politiker mit umgekehrten

Vorzeichen. Warum sind sie nicht lieber Politiker mit direkter Aktion?"

Kurt Hiller, Philosophie des Ziels aus „Das Ziel", S. 191/92:

„Eine schmerzvolle Frage wird erlebt, . . . aber kraft des psychologischen Hokuspokus ist die Frage plötzlich verschwunden und bloß das Erlebnis des Schmerzes ist da. Die Kunst hält es fest, das Erlebnis, – nicht ohne unter der Hand etliche Sensationen dabei herauszuschlagen: für Auge, Ohr und Geschlecht.

Von hier aus, das muß man bekennen, erscheint sie als etwas glattweg Bespuckbares. Doch gerade von hier aus sah die Verehrung sie letzthin dauernd. Es herrschten über Kunst die blödsinnigsten Vorstellungen: – artistische! Aber in Wahrheit sind alle wirklich großen Kunstwerke, will sagen, alle, welche Geister umrichteten, Herzen umrissen, groß gewesen nicht durch die Vollkommenheit ihres spezifisch Kunsthaften, sondern durch die Mächtigkeit des Bildes ihrer gewollten Welt; durch die Wucht ihres Bejahens und Verneinens, Verherrlichens und Verfluchens; durch die postulative Flamme, die aus ihnen schlug; durch die Erhabenheit ihres Was, ihrer Idee, ihres Ziels, ihres Ethos. In allen großen Kunstwerken ist, daß sie Kunstwerke sind (und nicht Religionen, nicht Philosophien, nicht Politiken), Zufall und Nebensache."

Alfred Kurella, aus „Tätiger Geist", S. 339/40:

„Malerei: Daß man diese Ausflüsse eines Ich auf viereckige Leinwandstücke etwa als Brief, als Por-

trät, als Bekenntnis einem Freunde schenkt, der sie sich aufhebt, wäre noch verständlich; daß man aber noch fremde Leute dazu überredet, sie sich hinzubammeln, auch noch Geld dafür zu zahlen und damit zusammenzuleben, das ist eine unglaubliche Entartung.

Eine besondere ‚künstlerische Natur' gibt es nicht, es sei denn, daß Energielosigkeit, mangelndes Verantwortungsgefühl und eine gewisse Lebensunfähigkeit als ihre Kriterien anzusehen sind. Tatsächlich verleiten solche Mängel wertvolle Menschen – denn menschliche Werte allein können die Basis wirklichen Künstlertums sein –, sich nicht politisch, sondern spielerisch, nicht aufbauend, sondern nebenherbauend schöpferisch zu betätigen. Der Hang zu dieser leichteren, weniger angreifenden Art, geistige Inhalte auszuwirken, wird gestärkt durch die unverantwortliche Vorliebe des Bürgers für die Ausruhpunkte und Schlummerrollen, die man Kunst benannt hat. Es ist wieder einer jener Fälle, wo der Geist durch seine Träger in die Schlingen gebracht wird, die der Bürger ihnen mit dem Köder des leichteren Ruhmes gestellt hat, um so, hinterlistig, die gefürchtete Invasion des Geistes zu verhindern.

Man müßte schreiben, reden und sein: Für Kunst als Aggregatzustand des Geistes, als Hinterlist, Überrumplung des Ahnungslosen, Geistesfeindlichen. Gegen selbstzwecklichen Exhibitionismus Minderer, für Exhibitionismus Größter; gegen alle Minderwertigkeit, damit gegen $^4/_5$ aller ‚modernen' Kunst (die unter der kritischen Führung ernstbemühter Halbwisser ins Kraut geschossen ist wie Primanerlyrik – was man

jenen Critici kaum übelnehmen kann, denn auf der Ebene dieser Kunstäußerung hört aller Maßstab auf und es läßt sich nur eine Grenze nach der Seite der Weltabmaler ziehen). Gegen Form, Gotik an sich müßte man sein, für Formstrenge als wenn-schon denn-schon. Also z. B. gegen Spitteler, der Herrliches will mit Banalitäten und Geschmacklosigkeiten; gegen Schäfer, der mit Gutem – nichts will. Gegen Schlichtheit ferner, für Oszillation; aber gegen Verworrenheit für kristallische Klarheit."

Gustav Wyneken, Aphorismen über die Kunst in „Die freie Schulgemeinde" VIII. Heft 3/4, April bis Juli 1918, S. 86, 88, 94:

„Es ist nicht mehr als wahrscheinlich, daß wir in unserem heutigen Kunstbestand nur ein Trümmerfeld früherer Kunst vor uns haben. Und wir empfinden auch immer stärker, welche Anstrengung der Selbstbeherrschung es uns kostet, diese Dinge noch mit dem Ernst und der Wichtigkeit zu nehmen, sie noch mit solcher Daseinsnotwendigkeit zu bekleiden, die für uns mit dem Begriff der Kunst nun einmal verbunden sind und verbunden sein müssen, solange wir an die Kunst als an ein ganz spezifisches, durch nichts zu ersetzendes Urphänomen des menschlichen Geistes glauben.

Vergegenwärtigen wir uns etwa den Tatbestand der Kunst, an die heute der Europäer zuerst denkt, wenn er das Wort ‚Kunst' hört, der Malerei. Sie besteht seit fünf Jahrhunderten darin, daß optische Illusionen, Wiedergabe gewisser Naturdinge und Vorgänge, auf trans-

portable meist viereckige (il quadro) Flächen projiziert werden. Diese Vierecke trägt man herum, hängt sie an die Wände der Wohnungen, dort gleichsam ein künstliches Loch, eine Art Fenstervortäuschung schaffend. Wer in aller Welt vermag zu glauben, daß die Herstellung dieser sonderbaren Vierecke ein geistiges Urphänomen sei, eine ewige Notwendigkeit, kurz, daß sie Kunst sei? Selbstverständlich weiß ich, daß die Art der Gruppierung der Dinge, der Formen- und Farbengebung, der Raumausfüllung als das angesehen wird, was diese Flächen zu Kunstwerken macht. Aber das ändert nichts an dem geradezu etwas komischen Charakter dieser Bretter und Leinewänder selbst, die, an sich zufällig, unnötig und häßlich, doch ein jedes ein gewisses transportables Quantum Kunst in sich tragen sollen.

Dieses Quantum Kunst herauszufinden, ist umso schwerer, als jedes Bild ganz absolut und selbstherrlich vor uns hintritt mit dem Anspruch, nur mit seinem eigenen Maße gemessen zu werden. Im Grunde also will ein jedes die Kunst selbst repräsentieren; es bliebe nach seinem Anspruch Kunst, auch wenn außer ihm kein einziges Kunstwerk existierte, und will so angesehen werden, als ob dies der Fall wäre.

Wie ja wohl überhaupt einleuchtend ist, daß das, was wir heute Kunstgewerbe nennen, weit mehr den Namen Kunst verdient, als was wir, z. B. in der Form der Malerei, als Kunst bezeichnen, welche vielmehr eine Art Kunstanwendung

auf ein kleines, eng, doch scharf umgrenztes Gebiet bedeutet, einen Spezialismus, eine Art Kunstgewerbe.

Die Überschätzung der Malerei drückt sich, beiläufig gesagt, auch in den unsinnigen, für Gemälde üblichen Preisen aus. Solche Preise sind einfach kultureller Frevel. Die Welt wäre nicht wirklich ärmer, wenn der ‚Grinsende Schädel mit Hut' oder jene eine ‚Handstudie' nicht existierten. Von dem für sie aufgewandten Geld aber ließe sich eine herrliche Jugendburg einrichten. Und welches Elend von Bettelei muß man auf sich nehmen, um für eine Schulgemeinde die Mittel zusammenzubringen, die für ein paar halb überflüssige Bilder im Nu verfügbar werden!"

Es ergibt sich aus diesen Zitaten, daß ein Kreis jüngerer Deutscher, die Beachtung verdienen, die Malerei ablehnen. Teilweise wird nur von einer Überschätzung der Malerei gesprochen, teilweise aber ist die Ablehnung in harte und scharfgeschliffene Worte gekleidet, die voller Verachtung dreinschlagen. Man könnte diese der Zahl nach unbeträchtlichen Äußerungen natürlich mit einem Achselzucken abtun. Allein es ist zu bedenken, daß diejenigen, von denen sie stammen, einem Kreise zugehören, der, soweit sich das übersehen läßt, Vertreter der neuen Jugend Deutschlands vorstellt. Man darf schon deshalb diese Verachtung der Kommenden für die Malerei nicht gering schätzen. Der Historiker aber wird sie nicht leicht nehmen, weil er in diesen Bilderstürmern die letzte Konsequenz des Impressionismus, Neoimpressionismus

und Expressionismus erblickt. Vom Barock an begann eine langsame Zersetzung der Formen im Bilde. Die Impressionisten und Futuristen lösten die Einzelformen in duftigen Schein auf. Die Expressionisten zerschlugen die Bildform. Die Aktivisten räumen das Trümmerfeld ab, damit der tätige Geist der neuen Jugend Raum gewinnt für eine neue vita activa.

Die beiden Triebkräfte des ungeheueren Gefühlstroms, der sich jetzt über Europa ergießt und den wir unter dem Begriff des Bolschewismus zusammenfassen, der alles Bestehende einreißen will und gleichzeitig in dunklem Sehnsuchtsdrang einer Menschheitserneuerung zustrebt, leben auch in diesen künstlerischen Stimmen, die aus bedrängten Seelen hervorbrechen. Diese modernen Bilderstürmer sind eine so notwendige Schlußerscheinung wie der Schlußpunkt hinter einem Satz. In allen Ländern Europas treten parallele Geister als Instrumente des gleichen Zeitwillens auf.

Es ist mir nicht bekannt, wann dieser Aktivistengeist in Deutschland zuerst eingesetzt hat; aber nach allem, was wir über die Freie Schulgemeinde wissen und aus Hans Blühers Geschichte einer Jugendbewegung erfahren, lassen sich in der Wandervogelbewegung die ersten Flügelschläge des zu Taten drängenden Geistes erkennen. In Deutschland, das mit Historismus und festgefügter Tradition nicht so belastet ist wie die romanischen Länder, konnte die geistige Elite der Jugend am leichtesten positive Arbeit leisten.

In Italien äußerte sich der Druck der Vergangenheit so

stark, daß die neue Menschheit nicht Raum fand zu einer Aktivität. Dort galt es mehr als in Deutschland erst Raum zu schaffen. Das unbewußte Instrument dieser Forderung des Zeitwillens war Marinetti, der vor nunmehr zehn Jahren von Mailand und Paris aus mit seinen Aufrufen zur Zerstörung der Kirchen, Museen, Bibliotheken und Universitäten hervortrat. Es war in Marinettis Nihilismus viel Äußerliches, Snobismus und Bluff. Aber diese Äußerlichkeiten sind inzwischen vom Zeitgeist hinweggespült worden. Geblieben ist die Gesinnung, aus der sein Vernichtungswille gegen die bestehenden morschen Werte der europäischen Kultur hervorging. In dieser Gesinnung ist der Trieb tätig gewesen, der die Ursachen der Ermüdungserscheinungen in der Welt forträumen wollte, um den Boden zu befreien für den Wuchs neuer schaffender Kräfte. Wären Marinettis Forderungen nichts anderes als snobistische Launen eines Überästheten gewesen, so hätten sie nicht im Bereich zwischen Stockholm Moskau, Mailand, Madrid und London einen so spontanen und dauerhaften Widerhall finden können.

Überall zeigten sich fast gleichzeitig Strömungen, in denen Trieb und Geist sich zu einer neuen Gesinnung zusammenfanden. Da diese neue Gesinnung überall auf frischer Kraft beruhte und von Kraft genährt wurde, so ist sie vor allem in Ländern, in denen das Nationalbewußtsein besonders ausgeprägt ist, teilweise ins Patriotische eingeschwenkt, zumal dieser Kraftüberschuß von Militaristen, Imperialisten und Machtpolitikern ausgenutzt, eingefangen und ihren Zwecken

dienstbar gemacht wurde. Das geschah vor allem in Frankreich. Aber sehen wir ab von dem nationalistischen Einschlag, den die Bewegung in Frankreich gewann, so hören wir aus den Kreisen der französischen Jugend die gleichen Töne, die die deutschen und italienischen Aktivisten anschlagen. Auch sie lehnen Literatur, Kunst, Wissenschaft, kurzum jeden Intellektualismus in Reinkultur ab und fordern statt dessen die Wiedererweckung der menschlichen Urkräfte und das, was Hans Blüher und Kurt Hiller „tätigen Geist" nennen.

Etienne Rey schreibt 1912 in seiner Charakteristik der französischen Jugend der Gegenwart S. 157 ff:

„Tous les traits dominants de la jeune génération, l'optimisme, l'equilibre moral, le goût d'agir, s'expliquent par ce retour à la santé. Et ainsi, la France possède, pour la première fois depuis longtemps, une jeunesse qui est jeune. ... Il suffira de remarquer que la faveur grandissante du sport a coïncidé précisément avec la campagne qu'on vient de mener pour restaurer l'ancienne culture française et renouer le lieu de nos plus pures traditions intellectuelles. Il ne faut pas, du reste, s'exagérer l'importance de l'intelligence littéraire dans le gouvernement du monde, et ce ne sera pas un des moindres bienfaits du sport que de nous avoir délivrés d'un excès d'intellectualisme. Ceci dit, il est très curieux de suivre de près l'évolution intellectuelle de la jeunesse depuis quarante ans. On y retrouve, très nette, l'action de ce courant irrésistible qui semble pousser la Fra nce vers des destinées plus heureuses.

Il faut bien remarquer d'abord que dans ce réveil de l'instinct national et de l'orgueil français, auquel tous les partis ont contribué, la litterature a joué un rôle médiocre, pour ne pas dire nul. Il est bien rare, d'ailleurs, que la littérature puisse jouer un tel rôle; ce n'est pas son object, et on ne doit sans doute pas lui en faire un reproche. Mais enfin il n'est que trop certain que les écrivains contemporains se sont presque tous renfermés dans leur métier et dans leur art, et que les besoins, les aspirations, les espoirs de la France les ont trouvés ignorants ou indifférents. Ils ont pour la politique, — qui le leur rend bien, — un mépris superbe; ils n'ont pas l'air de savoir que nous vivons sous une démocratie, et ils ne se sont guère souciés du patriotisme ni de la grandeur française. En vérité, jamais littérarture n'a été aussi peu nationale . . .

En premier lieu, la jeunesse d'aujourd'hui est propre à l'action et impatiente d'agir. Elle ignore cette opposition funeste de la pensée et de l'action, qui fut la tare des générations précédentes; elle ne songe pas à se demander, au moment d'accomplir le moindre geste, quel est le sens de la vie; elle ne s'arrête pas au seuil de l'acte pour se dire: „A quoi bon!" Le monde de la pensée l'intéresse moins que monde visible; elle n'est pas médiative et repliée sur elle-même, elle vit dans la réalité . . .

Über die Malerei und die Überschätzung der bildenden Künste hat diese Jugend Frankreichs ebenfalls ablehnende und vernichtungsvolle Äußerungen getan; sie im einzelnen aufzureihen führt zu weit.

Indessen umschloß die heranwachsenden Geschlechter Europas noch eine andere Gemeinsamkeit. Wie sie in dem Willen übereinstimmten zu zertrümmern, was in den Überlieferungen, auf denen die europäische Kultur stand, morsch und brüchig geworden war, wie sie eins waren in dem Willen zur Tat, so waren sie auch eins in der Zielloſigkeit und Planloſigkeit ihres Wollens. Die Unsichersten und Schwächsten der Jugend sanken in Pietismus zurück. Die Stärksten und Ungeistigsten fanden den Weg in den Militarismus, in die einzige große Gemeinsamkeit der letzten Zeit, die eine Kraft nach innen und ein Ansehen nach außen hatte, wie einst die jüdische und christlich-katholische Religion. Es ist tragisch, zu sehen, wie in allen Ländern dem neuen Geschlecht dadurch wertvolle Kräfte verloren gingen, daß sie sich in Ermangelung eines Bessern dem Militarismus ergaben.

„On rencontre si rarement dans la vie l'occasion du sublime, ce sublime que tout jeune homme rêve! Puisque la guerre nous l'offre, cette occasion de vivre avec intensité, nous voulons faire la guerre",

schrieb ein junger Franzose. Und ein anderer:

„Soumission non pas imposée, mais consentie, et devenant ce qu'il appelle la discipline volontaire, c'est-à-dire: tout ce que l'homme ajoute de bonne volonté au fait de l'obéissance."

Emile Baumann berichtet in La paix du septième jour, S. 94:

„Je sais, des jeunes gens qui partent au devant de la mort comme en silence vers une fiancée, frémissant d'ajou-

ter de flot de leurs artères ouvertes à celui où la terre se lave depuis le Golgatha. Il n'y en aurait qu'un sur dix mille, cette offrande absolue d'un homme se donnant par un pacte d'échange contre la vie d'un peuple acquit une puissance inévaluable."

Die Besten des jungen Geschlechtes, die aus vertiefter Erkenntnis heraus große Forderungen an sich selbst stellen, bleiben einsam und versuchen in ihrer Einsamkeit festen Fußes und aufrechten Hauptes den reinen Weg einem neuen Ethos entgegen. Die Wegrichtung erkennen sie, aber das Ziel ist noch verschleiert; nur die erste Wegstrecke ist hell. Aber es gilt für den Menschen stets, sich zuerst zur Freiheit und Selbstbestimmung der Natur gegenüber durchzuringen. Aus der Selbstherrlichkeit des Geistes wird sich die neue Kunst von selbst gebären, aller theoretischen Verneinung zum Trotz. Und wenn wir vom Vergangenen auf Zukünftiges schließen, so müssen wir annehmen, daß diese Kunst von neuem vom Willen geprägt sein wird. Denn der Wille ist in dieser jungen Generation stärker entwickelt als das Gefühl und so wird sie, ebenso wie sie der Umwelt ihre Vorstellungen aufzwingen will, auch der Kunst ihre Gesetze neu schreiben.

Bilanz

Von einer doppelten Gefahr waren in den letzten Jahrzehnten die Schaffenden bedroht. Erstens versuchten der Akademismus, Militarismus und Absolutismus der Kunst Fesseln aufzuerlegen, deren bindende Gewalten in verbrauchte Dogmen einschnürten, zweitens versuchte das nivellierende Prinzip des Sozialismus das Recht der einzelnen Künstlerpersönlichkeit zu schwächen. Die sozialistische Orthodoxie verleugnet die Ideale der strebenden Persönlichkeit. Marx sah in der Produktionsweise des materiellen Lebens die einzige Grundlage für den geistigen Lebensprozeß und entidealisierte dadurch die Kunst und das Leben. Die Entidealisierung der Welt wurde aber auch von anderer Seite her auch vom Akademismus, Militarismus und Absolutismus bewirkt, da diese staatlichen Lebensprinzipien rein materialistisch orientiert waren und sich im 19. Jahrhundert nirgends als schöpferisch erwiesen haben.

Als notwendige Folge der Zurückdrängung der seelischen Kräfte ergab sich der Trieb der Menschen, die durch den Materialismus aufgebauten und auf einer materialistischen Weltanschauung beruhendene Formelemente zu zerstören. Das ist der Sinn der fortschreitenden Formzertrümmerung,

die im 19. Jahrhundert ein besonders eiliges Tempo annahm.

Der gewaltigste Ausdruck der Formzertrümmerung ist der Weltkrieg. In ihm rangen das Prinzip der persönlichen Freiheit mit dem Prinzip der machtpolitischen Gewalt. Keines der beiden Prinzipien trat bei Freund und Feind immer rein in Erscheinung. Wer Freiheit sagte, meinte oft Gewalt in verschleierter Form, und wer Gewaltprinzipien vertrat, umgab sie häufig mit einem idealistischen Mantel von Freiheit. Es ist eine logische Folge dieser unaufrichtigen Kampfesart, daß im Augenblick des Sieges der Entente, in dem unsere Schicksalswage durch die Zertrümmerung des lastenden Militarismus erleichtert aber schwankend in die Höhe schnellte, diejenige unsrer Feinde durch die Tatsache der gewaltartigen Überlegenheit an Wucht und Schwere verzehnfacht wurde. Das ist die Not des siegenden Volkes, daß der Sieg die seelischen Gewalten des einzelnen nicht befreit sondern erdrückt.

Die Not unseres besiegten Volkes beruht in der augenblicklichen Inhaltslosigkeit, dem Vakuum, das die Zertümmerung des Militarismus und das Versagen des Sozialismus geschaffen hat. Der Sozialismus hat am Tage der Revolution nicht die Kraft besessen, die befreiten seelischen Gewalten in sich aufzunehmen, sie aufzusaugen und durch sie sich über seinen Materialismus hinaus zu einer neuen Idealität aufzuschwingen. Darin liegt die Tragik des Augenblicks. Die dynamischen Gewalten der befreiten Menschenseele sollten

durch die Wirklichkeit hindurch die Menschen zu einer neuen Idealität emporreißen, aber die sozialistischen Prinzipien sind zu erdgebunden, als daß sie durch ihr gegenwärtiges Dogma den Weg in die Höhe finden könnten.

Die Seele der Künstler aber drängte in gebieterischem Zwang zu einer neuen Idealität. Da die graue Realität ihnen nirgends die Möglichkeit bot, die Wirklichkeit kraft ihrer Leistung mit einer Idealität zu überhöhen, so flüchteten sie vor der harten und grausamen Nüchternheit ihrer Zeit und mühten sich abseits der materialistischen Befangenheit der Gegenwart eine Welt reiner Geistigkeit aufzufinden.

Die Tragik ihres Suchens liegt aber nicht nur in ihrer Wirklichkeitsabgewandtheit sondern auch in ihrer Führerlosigkeit. Sie werden weder von großen Menschen, noch von großen Gedanken und auch nicht von einer großen Eingebung geführt. Sie greifen wie Blinde ins Dunkle nach Erleuchtung. Dieses Ins-Dunkle-Greifen nach Erleuchtung ist eine Folge der Ermüdung und Verachtung der Wirklichkeit, aus einem Verlangen nach übersinnlicher Erlösung; aber das sind doch nur tragische Versuche Unmündiger, die sich aus ihrer Zeit herauswünschen und nicht die Kraft besitzen, die Zukunft zu erfassen, Zukünftiges durch die Zeit hindurch zugestalten.

In dieser Bewegung wird die Gotik, wird die Mystik des Mittelalters, wird die primitive Kunst früher Völker neu erweckt und unserer Zeit als Vorbild hingestellt. Da unsere Generation mit der Renaissance und ihren Nachfolgern übersättigt worden ist, hat diese Umprägung künstlerischer Werte eine Be-

deutung, die dem Werden einer neuen Gesinnung und eines neuen Stiles nur von Nutzen sein kann, indem sie neue Grad-messer für Vergangenes und Gegenwärtiges bietet und ein neues Verhältnis zu Linien, Formen und Farben ermöglicht. Jedoch es scheint zweifelhaft, ob der Stil im neuen Europa sich tatsächlich so streng von der Wirklichkeit abwenden wird, wie es heute den Anschein hat und wie die eifrigsten Apostel der jüngsten Bewegung in Malerei und Plastik glauben machen wollen.

Die nüchternen Tatsächlichkeiten, die den Krieg entfesselt und geführt haben, werden auch nach dem Krieg kaum ihre Bedeutung verlieren. Im Gegenteil, sie werden voraussichtlich an Kraft und Bedeutung zunehmen. Denn es gilt harte Wirklichkeitsarbeit zu vollbringen. Den Boden von Trümmern zu reinigen, die Erde neu bestellen, Dörfer und Städte neu erbauen, die Beziehungen der Menschen unter einander ausgestalten, Verfassungen aufsetzen und eine neue Gesetzmäßigkeit in Dorf, Stadt und Land aufrichten. Dazu gehören wirklichkeitsfreudige, muskelstarke Arme, klare und helle, bestimmte und real denkende Köpfe. Denken wir an diese Arbeit, die zu leisten ist und deren Notwendigkeit niemand bestreiten wird, und blicken wir um uns, ob irgendwo in der Welt auf künstlerischem Gebiet Ansätze für diese unerläßliche Tätigkeit vorhanden sind, so finden wir nicht nur Ansätze, sondern glückliche Versuche und Vorarbeiten, die es gilt fortzusetzen und auszubauen.

Diese Ansätze sind in Deutschland in der Architektur auf dem Wege der Verwirklichung. Alle großen Zeiten, in denen

der Wille der Menschen eine Erneuerung der Welt prägte, haben nicht auf einen, verhältnismäßig nebensächlichen Zweig, wie Gustav Wyneken von einem höheren Gesichtspunkt die Malerei nennt, begonnen ihren Formwillen auszuprägen, sondern ihn vor allem bauend und bildend in der Architektur, in der Anlage von Häusern, Straßen und Städten offenbart. Sobald der schaffende Wille sich zur Freiheit durchgerungen hat, ist er immer dahin gedrängt worden, sich selbst in sichtbaren Formen zu manifestieren. Er will seinen Begriff von der Welt, seine Erkenntnisse, seine Gesinnung, sein Ethos in Erscheinung bringen. Da seine herbe und harte Männlichkeit das wuchernde Gefühl in ihm verdrängt hat, da er zu seinen Zielen sich klar hindurchgefühlt hat, da er Herrscher ist in seiner von einer nebellosen Sonne erhellten Welt, wird seine künstlerische Sprache einfach und fest, für das Auge klar erkennbar, scharf umrissen und ohne Zweideutigkeit und gefühlsmäßige Trübung sein. Er wird wie der Dorer, wie die Helden der Renaissance, wie die Klassizisten ganz selbstverständlich zu plastischen Ausdrucksformen greifen.

In der neuen deutschen Architektur prägt sich dieser Formcharakter mehr und mehr aus. Wir erkennen die Bedeutung dieser Formensprache nicht, weil alle diese Bauten einzeln da und dort verstreut zwischen den Schandmälern einer versumpften Bürgerlichkeit stehen. Dieser Baustil hat noch nicht Allgemeingiltigkeit gewonnen, weil er nicht Ausdruck einer neuen allgemein menschlichen Gesinnung, eines neuen Ethos, einer neuen Religion ist.

Indessen, wenn der tätige Geist aus dem Ideal der Allmenschlichkeit, das Romain Rolland kürzlich im Avanti definierte, den einenden Gedanken der europäischen Seele schmiedet, für den der Krieg nur der Amboß ist, wenn diese sich immer klarer herausbildende Formensprache mit dem Ethos des neuen geläuterten Europas gefüllt wird, dann haben wir wieder eine Kunst, die, wie die Zeitalter der Dorer, des frühen Christentums, der Klassiziſten, Tempel zu bauen vermag, die aus einer Volksgesinnung herauswachsen.

Diese Kunst wird auch die Malerei nicht entbehren können. Allein sie wird der Malerei wieder den Platz zuweisen, der ihr in einem großen und einigen Zeitalter zusteht und sie zur Dienerin der Architektur bestellen.

Gerade in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege hat die Malerei sich in Frankreich wieder auf diese Rolle zu besinnen begonnen.

Paul Fechter sagt in seinem Buche: „Der Expressionismus" einmal: „Der Expressionismus ist in seinen verschiedenen Erscheinungsformen im Grunde nur das Freiwerden der eigentlich seelisch-geistigen Energien von den Klammern eines einseitig primitiven Intellektualismus." Ich möchte diesen Satz in dem Zusammenhang meiner Gedanken ein wenig umdeuten und sage: „Der Expressionismus der Deutschen bedeutet das Freiwerden der seelischen Energien aus den Forderungen der griechisch-römisch-romanisch-französischen Welt nach Klarheit, Maß und Harmonie." Über dem ganzen Expressionismus, wie er in den genannten Künstlern in Erscheinung tritt, liegt

eine seltsame Tragik. Jede Skulptur, jedes Bild, jede Zeichnung isoliert sich von der anderen, ist ganz auf sich gestellt, beruht ganz in sich, ist die streng persönliche Äußerung eines einzelnen. Das Einzige, was die Werke untereinander verbindet, ist die allgemeine Zerrissenheit, die allgemeine Disharmonie unserer Zeit, das soziale, politische und künstlerische Chaos, dem sie entsteigen, das Erwachen der unbewußten Kräfte der Menschen. Sie rufen in ihrer Einsamkeit ins Übersinnliche, ins Unbewußte. Daraus erklärt sich, daß in der Kunstbewegung unserer Zeit fordernd und erläuternd die Worte „mystisch", „übersinnlich", „transzendental" immer wiederkehren; daraus erklärt sich ebenfalls, daß mehrfach in modernen Schriften zur Erläuterung des Kunstwollens unserer Zeit die Theosophie und ihr Wortführer Rudolf Steiner herangezogen wird. Man kann von den Werken der Künstler, die in der Wirrnis dieser Zeit entstehen und aus einem inneren Chaos heraus ans Licht drängen, nicht verlangen, daß sie klar, daß sie einfach, daß sie allgemein verständlich sind. Sie zu verstehen ist ebenso schwer, wie es einer einsamen Seele schwer ist, die tiefsten Tiefen einer anderen Einsamkeit auszuschöpfen.

Indessen gibt es in der bildenden Kunst neben dem Futurismus, neben dem Kubismus und neben dem gegenstandlosen Expressionismus und dem gegenständlichen Expressionismus eine Bewegung, die alle ekstatischen und maßlosen Versuche dieser Zeit in sich einströmen ließ, um sie in einer höheren Einheit, in einer Synthese zu verschmelzen.

Dieser Ansatz zu einer synthetischen Kunst ist in demjenigen Kulturkreis entstanden, der von jeher synthetische Forderungen aufgestellt und durchgeführt hat: in Frankreich, d. h. in dem Lande, das bis 1914 als der entschiedenste, überzeugungsstärkste und bewußteste Vertreter der griechisch-römisch-romanischen Kunsttradition war.

In Paul Cézanne hat diese Bewegung zuerst Gestalt gewonnen. „Le Poussin refait sur la nature". In diesem kurzen Ausspruch kommt Cézannes künstlerisches Programm am schlagendsten zum Ausdruck.

Die gesamte Jugend beruft sich heute auf Cézanne. Die Futuristen ohne jeden Grund; die Kubisten mit Recht. Allein sie haben aus Cézannes Ästhetik und aus Cézannes Werk Einseitigkeiten herausgelöst und diese zu einem Kunstprinzip erhoben. Cézanne hat einmal gesagt: „Man suche in der Natur stets nach den Grundformen, nach Zylinder, Kegel und Ellipse, so daß jede Seite eines Gegenstandes oder einer Fläche nach einem Mittelpunkt hinführt." Dieser Grundsatz war für ihn nur ein Grundsatz. In dem Stilleben von 1889, das S. Fischer in Berlin besitzt, hat er dieses Prinzip besonders deutlich sichtbar gemacht, indem er unter Vergewaltigung der Perspektive in den Früchten und in den Vasen diese Grundformen betont hat. Die Kubisten aber haben diese Forderung Cézannes zu dem alleinigen Prinzip ihrer Kunst erhoben und die Malerei zu einer Akademie für die Aufteilung aller Gegenstände in Zylinder, Kegel und Ellipsen gemacht. Durch eine solche begriffliche Aneinanderreihung der verstandesmäßig

erfaßbaren Vielseitigkeit eines Dinges kommen sie von neuem zu einer Abstraktion. Picasso ging sogar so weit, daß er nicht mehr die Gegenstände selbst malte, sondern ihre Grundformen in Pappe ausschnitt, diese Pappteile übereinanderlegte und sie mit ihren sich kreuzenden Schlagschatten malte. Cézannes Grundsatz wurde auf diese Weise ins Absurde getrieben. Dadurch wurden Bilder zu rätselhaften algebraischen Formeln, die sich – bis auf Picassos schöne Tonharmonie – der sinnlichen Anschauung entziehen.

Immerhin haben die Kubisten allen denen, die Cézanne folgten, ein neues Empfinden für die kubischen Werte der Formen vermittelt. Das Bedeutendere aber, was Cézanne der jungen Generation hinterlassen hat, ist der Sinn für „les grands rapports" – die Relativität jeder Linie, jeder Form und jeder Farbe. Auf Cézannes Bildern steht jede Form und jede Farbe nicht nur in einem bestimmten Verhältnis zu der Nachbarform und -farbe, sondern auch zu der Gesamtform und Gesamtfarbe. Die Eingliederung des Einzelnen in das Ganze ist das Wesen der Cézanneschen Synthese.

Die Franzosen André Derain, Albert Marque, Flandrin, Tobeen und andere haben versucht, diese Tradition aufzunehmen und sie mit den Anregungen der Kubisten zu verschmelzen. Dadurch kamen sie zu einer Synthese. Nicht wie die Synthetiker der Gothik gießen sie in die abstrakten Formen einer Idee eine lebendige Sinnlichkeit, sondern die sinnlich kräftige Anschauung, die Unmittelbarkeit des Erlebens ist bei diesen Kindern der Impressionisten das Primäre.

Ihre theoretischen Erkenntnisse, ihr Suchen nach dem Sein der Dinge, ihr Drang nach Vereinfachung und Klärung führt sie dazu, von der konkreten Erscheinung so weit zu abstrahieren, wie es ihre Veranlagung bedingt. Ihre Werke gewinnen dadurch an kompositioneller Organisation, an Tiefe der absoluten Deutung der Erscheinungen und an Kraft des Ausdrucks. Die Richtung ihrer Kunst geht auf eine neue Klassik zu.

Erneuerung

Der Sieg der westlichen Völker über das verwirrte und sich selbst zerfleischende Deutschland läßt befürchten, daß mehr noch als vor dem Kriege das griechisch-romanisch-französische Kunstideal der schönen Form, des Maßes und der Ausgeglichenheit den Deutschen als Vorbild vorgestellt wird und daß die drohende Überschwemmung von Westen her die deutschen Persönlichkeitswerte hinwegschwemmt.

In der metaphysischen Freiheit des Menschen beruhte von jeher, beruht auch heute Deutschlands Sendung. In dem Augenblick, in dem es den Deutschen in einem schicksalsschweren Kampfe gelungen ist, die Fesseln bindender Gewalten, nämlich des Absolutismus und des Militarismus, zu sprengen, darf es sich nicht ereignen, daß der deutsche Geist von neuem sich in die Knechtschaft einer ihm wesensfremden Gewalt begibt. Die Reinigung der deutschen Welt durch die Bilderstürmer, die Erweckung der deutschen Seele durch die Expressionisten wäre sonst nutzlose Arbeit. Keine Hörigkeit frommt dem deutschen Geist. Die natürliche Aufgabe der isolierten Individualisten, der egozentrischen Träumer Deutschlands ist nicht Weltherrschaft, sondern Ichherrschaft. Der aus der Persönlichkeit entwickelte Protest eines Luther gegen die bindende Gewalt der katholischen Kirche, der persönliche Protest eines Kant gegen den dogmatischen Rationalismus,

der aus dem Drang nach metaphysischer Freiheit des Geistes erwachsene Protest des deutschen Volkes gegen die einschneidenden Fesseln des Absolutismus und des Militarismus — das ist deutscher Wille. Und es wird weiter deutscher Wille sein, den Sozialismus aus seiner materialistischen Befangenheit zu erlösen, indem er durch die Schöpferkraft der Auserlesenen ihn umprägt zu einem Staatsprinzip, in dem die dynamische Kraft des Schaffenden nicht nur die Pflichten gegen die nivellierte Masse zu erfüllen hat, sondern auch das Recht auf seine schöpferische Arbeit beanspruchen darf.

Luther, Kant und Beethoven, diese icherfüllten Persönlichkeiten, sind die sichtbarsten und volkstümlichsten Zeugen deutscher Kultur, deren Größe in der Weite, Tiefe und Kraft eines einzelnen, isolierten Menschen beruht.

Allein auch in den bildenden Künsten Deutschlands finden sich die eigensten und stärksten Leistungen stets dort, wo ein einzelner sich über allgemeine Bindungen hinwegsetzte, sie entweder souverän negierte oder im Protest gegen sie schuf.

Das älteste und das in der ganzen Kunstgeschichte überraschendste Denkmal dieser Art ist der Utrechtpsalter, in dem sich die deutsche Persönlichkeit zum ersten Male stolz und selbstherrlich der bindenden Gewalt der frühmittelalterlichen Kunstgesetzforderungen gegenüberstellte. Die wunderbare Blüte und der quellende Reichtum der ottonisch-sächsischen Buchmalerei zeugt von einer Zeit, in der die Deutschen ihre Persönlichkeitswerte gegenüber der westlichen und südlichen Welt durchzusetzen wußten. Es ist eine sündhafte Schuld unserer Erzieher,

daß wir immer und immer wieder auf die Renaissance als die Zeit hingewiesen werden, in der Deutschlands eigenste Größe ruhen soll. Aber in der Renaissance war Deutschland überschwemmt von den ihm wesensfremden Ideen und Forderungen der südlichen Völker, die seine echtesten, kraftvollsten Stimmen erstickten. Sie legten seiner Persönlichkeitskultur Bindungen auf, schnürten sie dadurch ein und verfälschten sie.

Im Mittelalter dagegen ist der freie Persönlichkeitsausdruck des Deutschen in besonderer Reinheit in Erscheinung getreten.

Wenn wir Gestalten wie die am Naumburger Dom: Eckard und Uta, Dietrich, Gerburg und Gepa betrachten, so empfinden wir die ganze Kraft deutschen Künstlertums in dem tiefen Erfassen individueller Form, in der Charakterisierungsfähigkeit, psychologischen Eigenart, in dem Reichtum der Bewegungsmotive, in dem Zusammenklang von Kraft und Anmut.

Im höchsten Maß gilt das auch für den sogenannten Kaiser Konrad am Bamberger Dom. Trotz äußerer Beeinflussungen französischer Typen ist der Geist, der in diesem Werk lebt, das Ideal, das dem Künstler bei der Bildung dieser Haltung, dieser Formen, dieser Züge vorschwebte, ausgesprochen deutsch. Man hat die Gestalt auch „Parcival" getauft und damit nur den Persönlichkeitswerten einen Namen gegeben, die in dieser Gestalt leben: der herben jugendlichen Reinheit, der kühnen und trotzigen Energie, die sich mit einem in die Ferne schweifenden, suchenden, begreifenwollenden Blick und einem sinnlich belebten und anmutigen Munde paart. Ein Mensch ist hier gebildet, wie ihn die vom Zwang entbundene deutsche

Seele träumt, die einst vielleicht im Leben, heute nur noch in der Kunst sich auswirken kann.

In anderer Weise ist das Werk des kürzlich erst bekannt gewordenen Hinrik Funhof ein Beispiel solcher deutschen Art. Das Insichversunkensein der deutschen Persönlichkeit, die nach innen gerichtete Aufmerksamkeit, die Unfähigkeit des deutschen Alltagsmenschen, im Äußeren erscheinen zu lassen, wovon das Innere doch überreich ist – das alles findet in den Gestalten des Funhof seinen Ausdruck. Sie sind Bekenntnisse eines Deutschen von deutscher Art und dadurch von ewiger und vorbildlicher Bedeutung.

Das größte Beispiel solcher in die Zukunft weisender Künstler ist Matthias Grünewald. Er ist von den Genannten die gewaltigste, ausladendste, abgesondertste Persönlichkeit. Seine Werke stehen im grellsten Gegensatz zu den Idealen lateinischer Kunst, aber er erbringt auch den überwältigendsten Beweis von der erschütternden und mitreißenden Kraft dieser gegensätzlichen Werte. Er zeigt, daß der Deutsche als Einzelner, losgelöst von den Bedingungen mechanisierender Mächte, das Höchste leistet, als solcher das leistet, was sich der organisierten Kunst der Lateiner für ein objektives Urteil würdig zur Seite stellt, und was dem mitempfindenden Herzen des Deutschen selbst stets den tieferen Eindruck vermitteln muß.

Trat im Mittelalter und in der Frührenaissance, bevor die italienische Flut Deutschland überschwemmte und umschmolz, die deutsche Art am reinsten und kraftvollsten in Erscheinung, so zeigt sich doch auch in dem Zeitalter der Gegen-

reformation, als neue und starke Bindungen geschaffen wurden, daß die deutsche Kunst nicht wie die französische durch Gehaltenheit groß wurde, sondern durch Besonderheit, durch Persönlichkeitswerte. In der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen hat der große und unter Deutschen so wenig bekannte Balthasar Neumann einen Raum geschaffen, der sich in keine der bekannten, westlichen oder südlichen Raumkategorien einordnet, sondern durch seine Poesie des Geheimnisvollen, durch wildverschlungene Gliederung und traumhaft farbene Mystik eine Besonderheit darstellt. Dieses eine Beispiel aus dem süddeutschen Barock ist typisch für viele. Dem kühlen Geiste des französischen Rationalismus steht in Deutschland das leidenschaftliche Gefühl der einzelnen Persönlichkeit entgegen. Das läßt sich die ganze Kunstgeschichte hindurch verfolgen. Und im Grunde genommen ist auch die expressionistische Bewegung in den bildenden Künsten unserer Zeit nichts anderes als die Auflehnung der einzelnen Persönlichkeit gegen die bindenden Gewalten des Akademismus und gegen das westliche Ideal des schönen Scheins wie sie der Impressionismus darstellt. Weiter gefaßt empfinde ich diese Erhebung der deutschen Seele als eine doppelte Auflehnung. Einerseits gegen die nivellierenden Gewalten des Militarismus, Bureaukratismus und Akademismus. Diese drei ineinander verschlungenen, sich gegenseitig stützenden und sich gegenseitig bedingenden Mächte mechanisierten den menschlichen Geist, schliffen die persönlichen Werte ab, drückten den Menschen zu einem mechanischen, diensttuenden Faktor herab, der als Glied

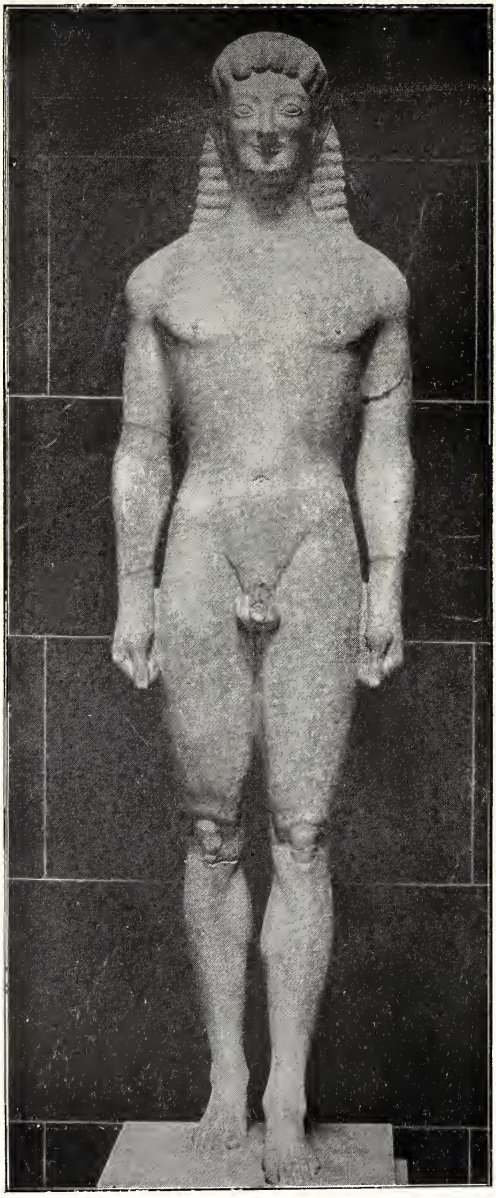
einer Masse seine Kräfte für ein abstraktes allgemeines Ideal betätigen sollte. Dagegen erhebt sich der deutsche Volksgeist. Andererseits liegt aber auch in den künstlerischen Bestrebungen, die Synthese wollen und einen synthetischen Stil ins Leben zu rufen beabsichtigen, eine nivellierende Gefahr. Man kann nicht Synthese als Stil wollen. Synthese ist die höchste Erleuchtung, die sich auf dem Kulminationspunkt einer glücklichen Zeit von selbst einstellt, wie in der Antike, in der Gothik und in der italienischen Hochrenaissance, oder die Gott inmitten einer unsynthetischen Zeit einem einzelnen wie Goethe als reichstes Gnadengeschenk gewährte. Wenn aber kleine Geister aus Abstraktion und Konkretion Synthese „machen" wollen, so kann das nur ein künstlich abgeleitetes Erzeugnis werden, dem die Ursprünglichkeit des natürlich Gewachsenen fehlen muß. Eine solche Synthese, die ihren Widerspruch in sich selbst trägt, ist nichts anderes als eine abstrakte Forderung. Gegen diese abstrakte Forderung, die einige jüngere Deutsche im Anschluß an Cézanne künstlich ohne Rücksicht auf die Imponderabilien der deutschen Seele aufgestellt haben, erhebt sich ebenfalls der deutsche Volksgeist im Expressionismus.

Der Expressionismus bedeutet also eine doppelte Auflehnung gegen zwei, von verschiedenen Seiten drückende, bindende Gewalten, die die deutsche Seele umklammern wollen. Beide Kräfte haben ihren Ursprung in der alten Gesellschaftsordnung, die sowohl den Militarismus und den Sozialismus als auch das griechisch-romanisch-französische Kulturideal geformt hat. Die unbewußten Kräfte der Völker dringen

nach der Zertrümmerung alles dessen, was die alte Gesellschaftsordnung geschaffen hat, weil sie sich politisch, militärisch, wirtschaftlich und kulturell nicht bewährt hat. Die Gegenwart erkennt ein Ziel in der Vernichtung des Bestehenden und in der Läuterung der Menschen. Das zweite Ziel der Zeitbewegung ist der Aufbau einer Gesellschaftsordnung, in der neue sittliche Forderungen Geltung gewinnen, die nicht aus einem Materialismus, sondern aus einer Verschmelzung von Materialismus und Idealismus abgeleitet werden sollen. Im Zeitcharakter der Kunst vermag man am ehesten die geistigen Werte zu erkennen, die im Bolschewismus liegen. Schon während der allgemeinen Formzertrümmerung finden sich Anzeichen, die einen neuen, positiven Geist ahnen lassen.

In der Kunst wie im Leben gilt es fromm vor dem Tage zu sein, fromm vor den Forderungen jedes Tages. Auf einer Trümmerstätte ist nicht die erste Aufgabe Bilder zu malen, die an den Wänden der Häuser hängen sollen, deren Grundsteine noch nicht einmal gelegt sind. Der Wiederaufbau größerer allgemeiner Werte steht in Frage. Der neue Volksstaat muß eine neue Gesellschaftsordnung schaffen. Die neue Gesellschaftsordnung muß neue Wohnstätten errichten. Bauend — im Geistigen wie im Materiellen — werden wir (sicherer als im Niederreißen) uns alles dessen bewußt werden, was sich in diesen Jahren der Schmerzen in unserer Seele angesammelt hat, was nach Ausdruck ringt, was die befreite Seele des deutschen Volkes erfüllt.

Girgenti, Tempel der Concordia



Apollo von Tenea

Kaiser Justinian und Erzbischof Maximian mit Gefolge Kirchliches Wandmosaik in San Vitale (Ravenna)

Petrus in St. Pière in Moissac

Reims, Kathedrale

Die Königin von Saba am nördlichen Zwischenpfeiler des Westportals der Kathedrale in Reims

Engel am nördlichen Westportal der Kathedrale in Reims

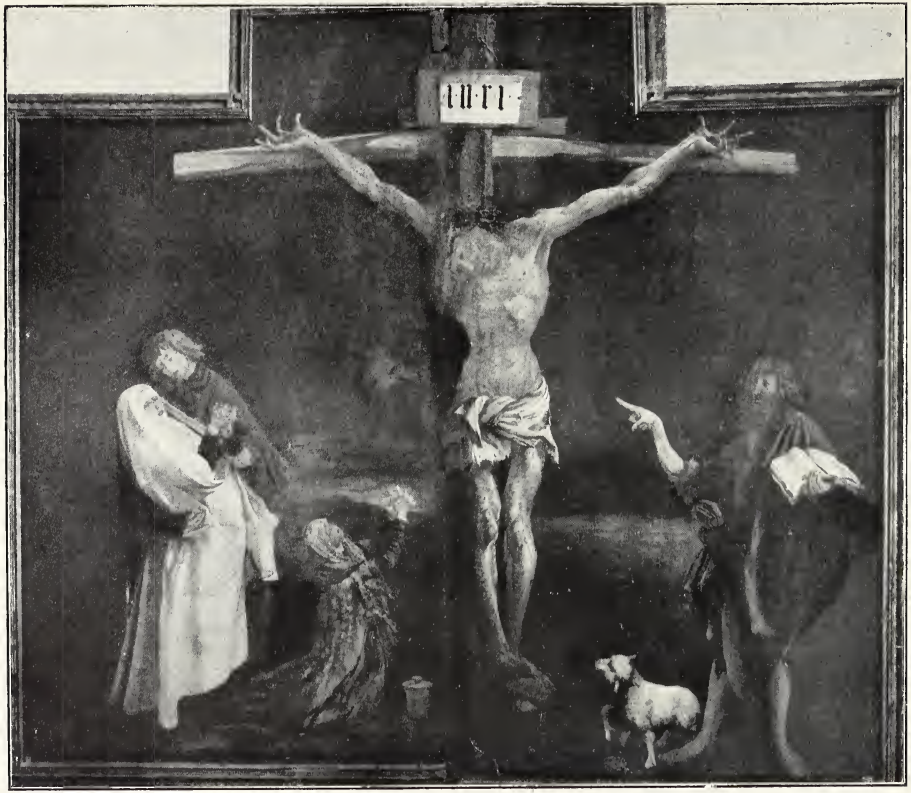
Die törichten Jungfrauen am Münſter zu Straßburg

Kaiſer Konrad. Reiterſtatue im Dom zu Bamberg

Raffael, Madonna

Albrecht Dürer, Madonna mit dem Zeisig

Roger van der Weyden, Lukas malt die Madonna



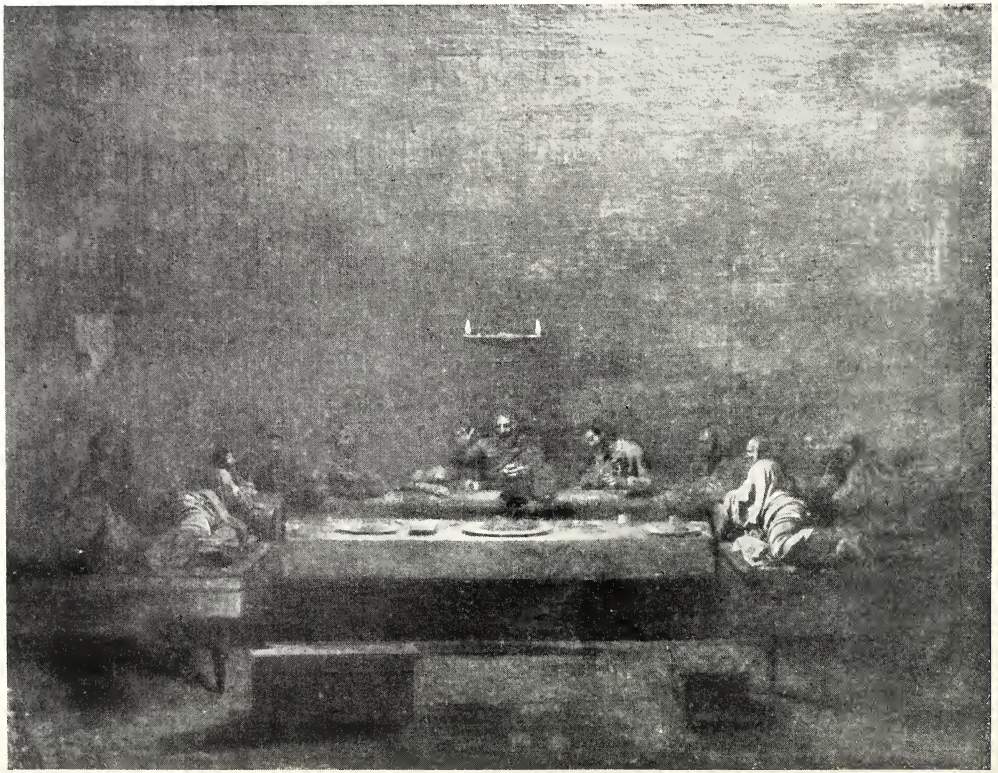
Matthias Grünewald, Kreuzabnahme

Roger van der Weyden, Kreuzabnahme

Rembrandt, Alte Frau

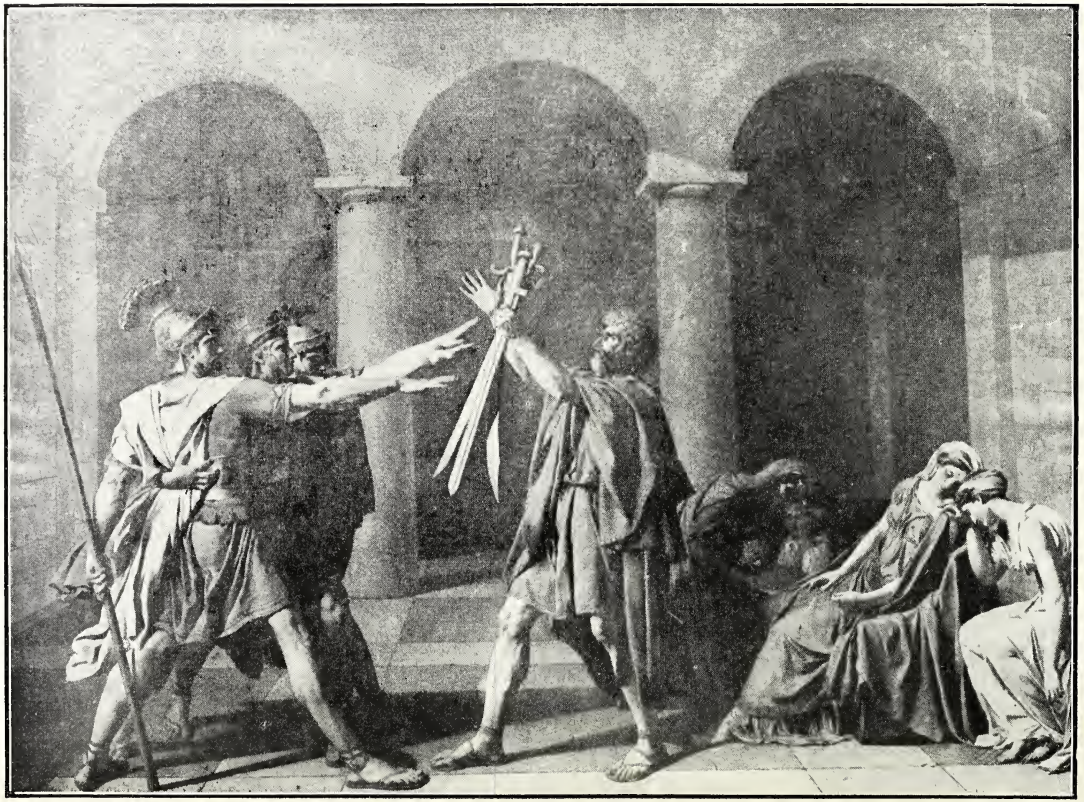
Rubens, Kreuzabnahme

Rembrandt, Kreuzabnahme



Nicolas Pouſſin, Abendmahl

Lefèvre, Die Wahrheit

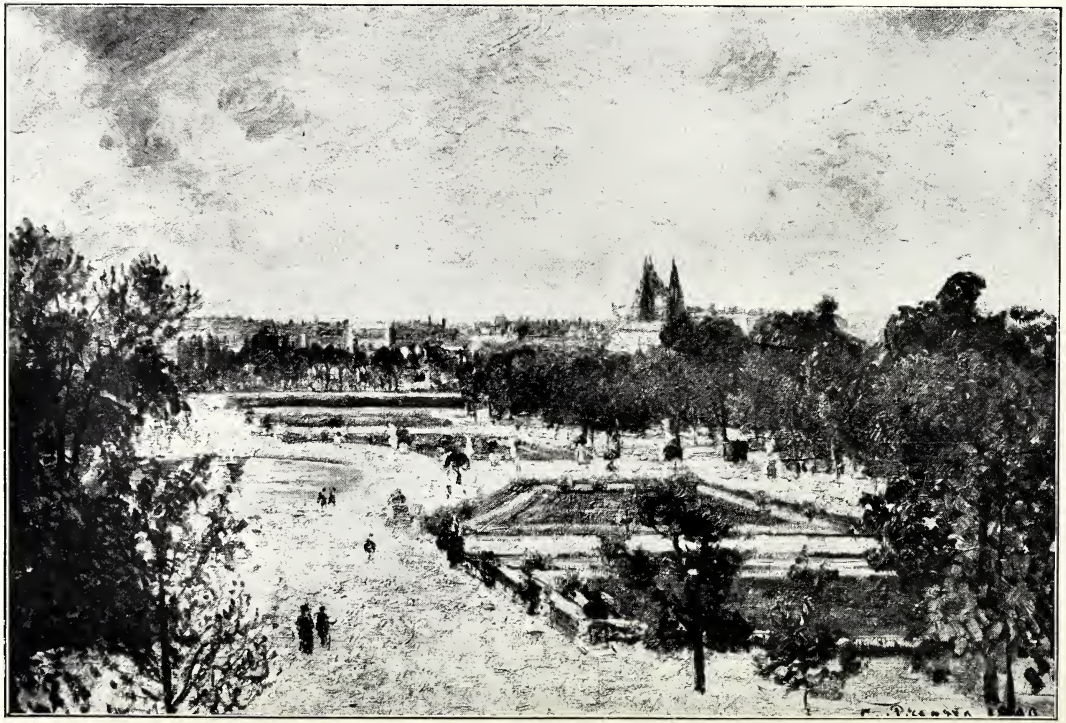


Jacques Louis David, Der Schwur der Heratier

Nicolas Pouſſin, Triumph des Pan

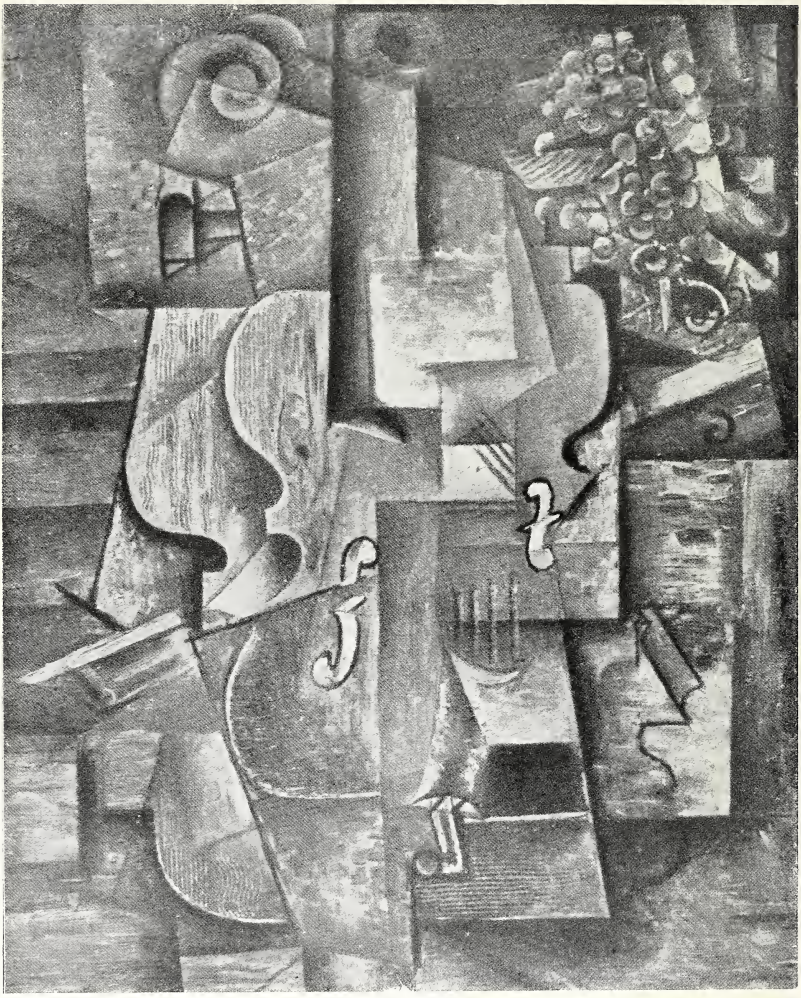
Paul Cézanne, Badende

Claude Monet, Bild aus Holland



C. Pissaro, Die Tuilerien

Waldemar Rößler, Schlafendes Mädchen

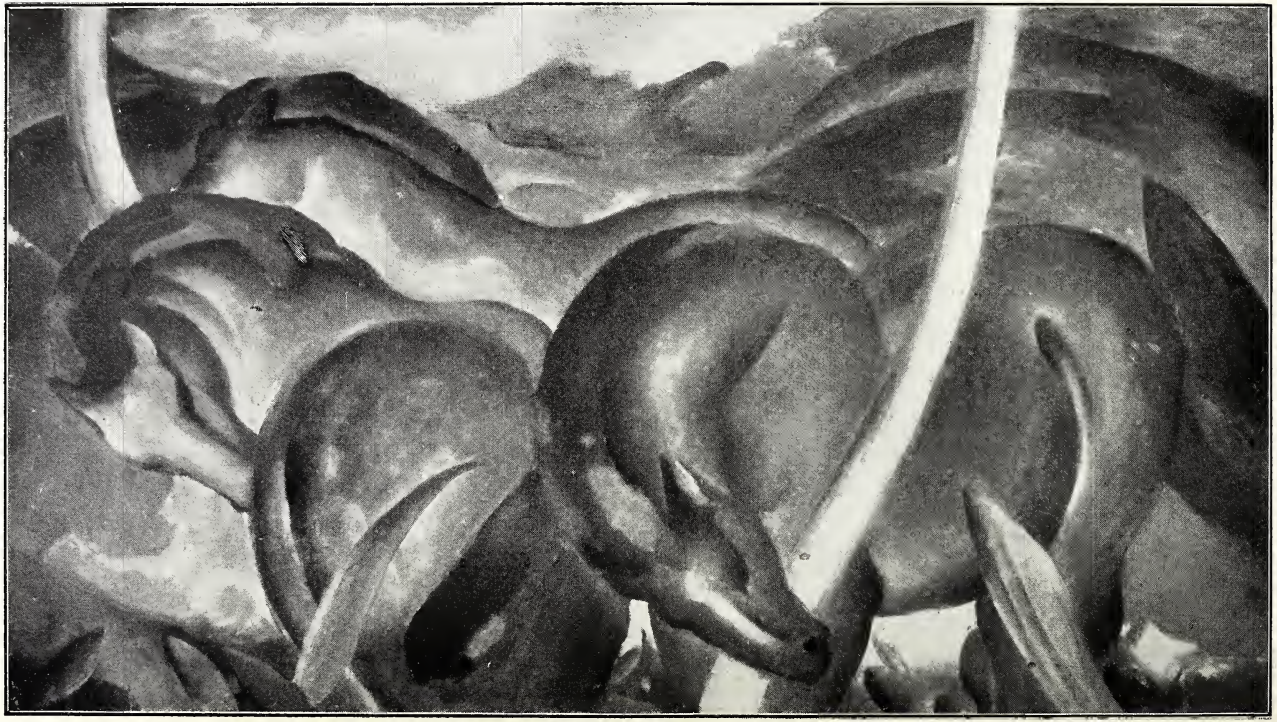


Aus dem Kunstblatt (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam)

Pablo Picasso, Violine

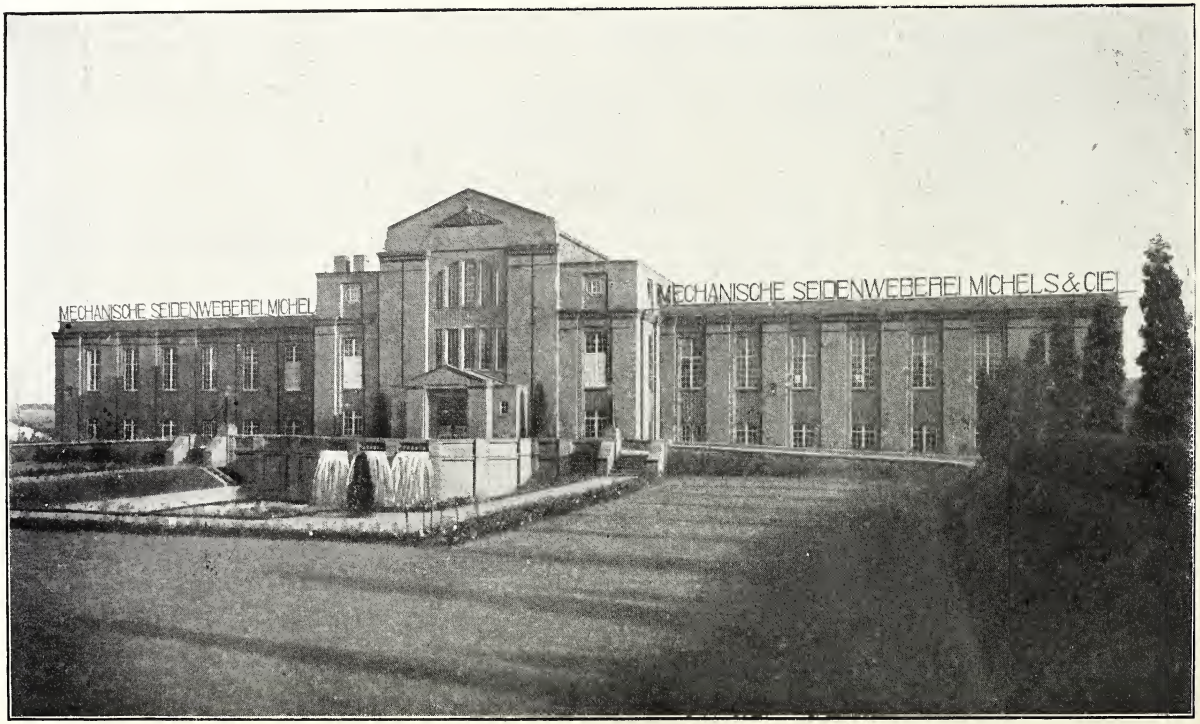
Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

Max Pechstein, Mutter und Kind

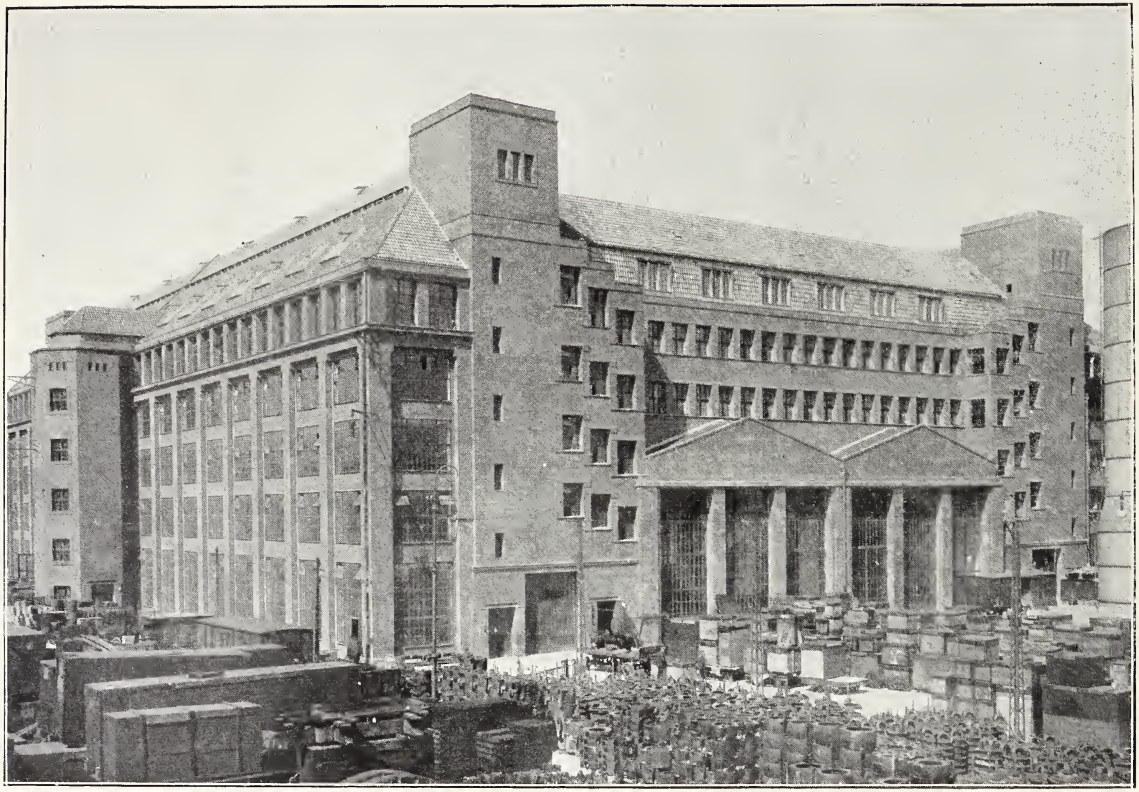


Marc, Die blauen Pferde

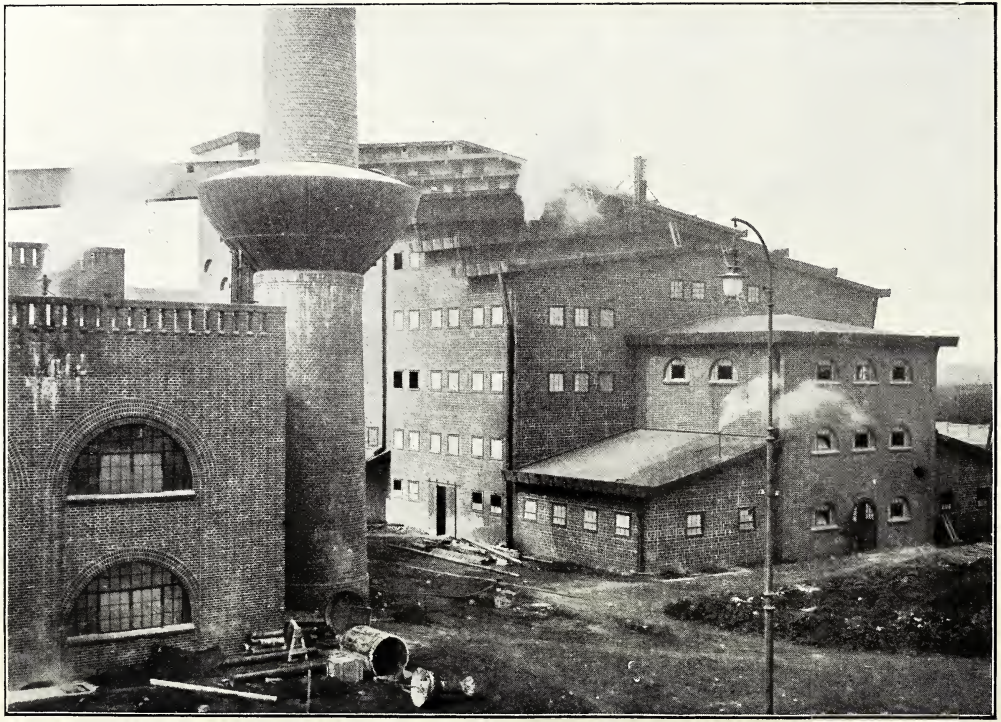
Tobeen, Die Arbeit



Hermann Muthesius, Seidenweberei Michels & Co in Nowawes



Peter Behrens, Hochspannungsfabrik der A. E. G. an der Brunnenstraße in Berlin



Hans Poelzig, Chemische Fabrik in Luban b. Posen

In unserem Verlage erscheint demnächst:

Deutsche Bauten

herausgegeben von

Otto Grautoff

Band I: Paul Clemen, Das Münster in Aachen
Band II: Paul Fränkl, Residenz in München
Band III: Curt Glaser, Der Dom zu Bamberg
Band IV: Aug. Grisebach, Das Schloß in Berlin
Band V: A. Haseloff, Das Schloß in Heidelberg
Band VI: Hans Tietze, Die Burg in Wien

Die Sammlung „Deutsche Bauten" will in Einzelmonographien alle bedeutenden und berühmten Bauten deutscher Vergangenheit innerhalb des deutschen Sprach- und Kulturgebietes darstellen. Die „Deutschen Bauten" werden unentbehrlich jedem Reisenden sein, der sich an der Schönheit deutscher Bauwerke erbauen will. Sie wollen jedem, dem Laien wie dem Kunsthistoriker, die Betrachtung und Erfassung dieser steinernen Dokumente deutscher Kunst erleichtern.

In Aussicht genommen sind ferner:

Die Kaiserpfalzen, der Dom in Münster, Banz und Vierzehnheiligen, das Schloß in Würzburg, die Königschlösser in Potsdam, der Dom zu Paderborn, die Barockkirchen in Dresden, der Dom zu Magdeburg, die Schloßbauten in Trier, Schloß Brühl bei Düsseldorf, der Dom in Köln, das Münster in Freiburg, die Barock- und Rokokobauten in Bamberg, Rathaus und Schütting in Bremen, Backsteinkirchen der Mark, die romanischen Kirchen in Köln.

Vorausbestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen

Preis jedes Bandes zirka 4 Mark

Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00071 4150